Umberto Eco

Menas ir grožis viduramžių estetikoje



ALK
baltos lankos

UMBERTO ECO

Menas ir grožis viduramžių estetikoje

Iš italų kalbos vertė
JONAS VILIMAS

baltos lankos

Knygos leidimą parėmė Atviros Lietuvos fondas

Viršelyje panaudota nuotrauka iš:
J. Schwietering, *Deutsche Dichtung des Mittelalters*

Versta iš:
Umberto Eco, *Arte e bellezza nell' estetica medievale,* Milano, 1987

Specialus redaktorius GUIDO MICHELINI
Redagavo LORETA URTĖ URBAITĖ
Apipavidalino VIDA KURAITĖ

Rinko ir maketavo BALTOS LANKOS
Printed in Lithuania

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-813-65-4

Turinys

1

Įžanga

Ši knyga – tai estetinių teorijų, plėtotų viduramžių kultūroje – nuo VI iki XV mūsų eros amžių – istorinė apžvalga. Tačiau paties šio apibrėžimo žodžiai savo ruožtu turi būti apibrėžti.

Apžvalga. Tai nėra naujas tyrimas, pretenduojantis būti originalus, bet veikiau ankstesnių tyrinėjimų apibendrinimas ir sisteminimas, apimantis ir autoriaus darbą apie šv. Tomo Akviniečio filosofijos estetines problemas (1956). Ši apžvalga būtų sunkiai įsivaizduojama, jeigu 1946 metais nebūtų pasirodę du fundamentalūs darbai – Edgard'o de Bruyne'o *Études d'esthétique médiévale* ir D.H. Pouillono surinktų grožio metafizikos tekstų rinkinys. Manau, galima drąsiai teigti, kad viskas, kas parašyta iki šių dviejų veikalų, yra neišsamu, o viskas, kas publikuota po to, priklausoma nuo jų.[1]

[1] Suprantama, per pastaruosius keturis dešimtmečius išėjo moksliniai leidimai daugumos tekstų, kuriuos Pouillonas ar De Bruyne'as skaitė iš rankraščių ar prastų leidimų, be to, buvo surasta ir išleista naujų tekstų. Kita vertus, liūdna, kad bent *Études* jau seniai išpirkti. Galbūt dar pavyktų nusipirkti ispaniškąjį 1958-ųjų metų vertimą, kurį išleido Madrido leidykla Editorial Gredos. Pats De Bruyne'as 1947 metais publikavo tarsi savo didžiojo veikalo santrauką, pavadintą *L'esthétique du moyen age*, bet jos trūkumas tas, kad čia autorius dažniausiai mini savo didįjį veikalą, o ne šaltinius.

Kaip apžvalga ši knyga turėtų būti lengvai suvokiama ir skaitytojui, kuris nėra viduramžių filosofijos ar estetikos istorijos specialistas. Todėl visos lotyniškos citatos – o jų tikrai nemažai, – jei trumpos, tai tiesiog perfrazuojamós, o ilgųjų – šalia pateikiamas vertimas.[2]

Istorija. Tai istorinė, o ne teorinė apžvalga. Kaip paaiškės pabaigoje, šios knygos tikslas – pateikti vienos epochos apibūdinimą, o ne atskleisti jos filosofinį indėlį į šiuolaikinę estetiką, jos problemas ir jų sprendimą. Šio paaiškinimo turėtų pakakti, ir pakaktų, jeigu kalbėtume apie klasikinės ar baroko estetikos istoriją. Kadangi viduramžių filosofija nuo praėjusio amžiaus buvo pripažinimo, siekiančio ją pateikti kaip *philosophia perennis,* objektas, kiekvienas su ja susijęs diskursas privalo aiškiai nustatyti savo filosofines prielaidas. Paaiškinsiu: šiame darbe sie-

[2] Pirmasis šio teksto variantas pasirodė kaip *Sviluppo dell'estetica medievale* (*Viduramžių estetikos raida*) pirmajame keturių tomų veikalo *Momenti e problemi di storia dell'estetica* (Milano: Marzorati, 1959) tome. Čia lotyniški tekstai nebuvo išversti. Tačiau tai ne vienintelis skirtumas. „Marzorati" išleistas darbas pasirodė prieš trisdešimt metų. Manau, jis jau paseno, ypač dėl ten pateiktų bibliografinių duomenų, tačiau sutikau viską peržiūrėti vienam angliškam leidimui (*Art and Beauty in the Middle Ages,* New Haven and London: Yale University Press, 1986). Nemažas pritarimas, kurio jis susilaukė ir iš skaitytojų nespecialistų, mane įtikino šią knygą išleisti būtent tokia forma. Tačiau teko gerokai pakeisti knygos stilių, supaprastinti nemažai dalykų. Atnaujinta ir bibliografija; atsižvelgiant į tai, kad knyga skirta ne vien tik specialistams, pirmenybė teikiama lengvai gaunamiems veikalams. Iš naujo patikrinti ir daugelis šaltinių, naujai parašytos kai kurios pastraipos ar poskyriai, ypač skyriuje apie simbolizmą bei alegoriją ir skyriuje apie meno teorijas. Visas dvyliktas skyrius yra iš esmės naujas. Nors atsakomybė už knygą tenka man, tačiau visą medžiagą parengti galėjau tik nuoširdžios Constantino Marmo pagalbos dėka (apimančios ir kritines pastabas bei esminius prieštaravimus), be kurios nebūčiau drįsęs perdirbti pirmojo varianto. Savaime suprantama, esu dėkingas ir visiems cituojamiems tyrėjams, mano žiniomis, rašiusiems šia tema po 1959-ųjų metų.

kiama geriau suprasti pasirinktą istorinę epochą, t.y. kaip ir rašant graikų ar baroko estetikos istorijas. Be abejo, vieną ar kitą epochą tyrinėti nusprendžiama todėl, kad ji laikoma įdomi, arba todėl, kad ją, atrodo, vertėtų geriau pažinti.

Estetinių teorijų istorija. Būtent todėl, kad tai istorinė apžvalga, nesiimsime iš naujo ir šiai dienai priimtinais terminais apibrėžti, ką reikėtų vadinti estetikos teorija. Čia ją suprantame plačiausia prasme, atsižvelgiame į kiekvieną teoriją, kuri skelbėsi ar buvo pripažįstama esanti estetine. Taigi estetine teorija laikysime kiekvieną diskursą, kuris, siekdamas sistemingumo ir operuodamas filosofiniais terminais, nagrinėja reiškinius, susijusius su grožiu, menu bei sąlygomis kurti ir vertinti meno kūrinius, su meno ir kitos veiklos bei meno ir moralės santykiais, su menininko funkcija, malonumo, puošnumo, stiliaus samprata, estetiniu skoniu, taip pat šio skonio kritika, kalbinių bei kitokių tekstų interpretavimo teorija ir praktika, t.y. hermeneutika – turint omeny, kad estetikos teorijoje susikryžiuoja minėtos problemos, nors ji (tai viduramžiams itin būdinga) susijusi ne vien su reiškiniais, kurie vadinami estetiniais.

Pagaliau, užuot pasitelkę kokią nors šiuolaikinę estetinę definiciją ir tikrinę, ar ji galioja praėjusiai epochai (tokia dingstimi buvo parašytos labai prastos estetikos istorijos), verčiau imsimės kiek galima sinkretiškesnio ir tolerantiškesnio jos apibrėžimo, o jau vėliau aiškinsimės, ką galime rasti. Turėdami šiuos tikslus ir naudodami būdą, naudotą ir kitų tyrinėtojų, stengsimės, kiek tai įmanoma, tikruosius teorinius diskursus papildyti tekstais, kurie, nors ir rašyti be jokių sisteminimo užmačių (pavyzdžiui, retorikos traktatų autorių pastabos, mistikų, meno kolekcionierių, pedagogų, enciklopedistų ar Šventojo Rašto aiškintojų rašyti puslapiai), veikė ir atspindėjo tos epochos

filosofinę mintį. Be to, sieksime kiek įmanoma (nebandydami visko nuodugniai išaiškinti) estetines idėjas atplėšti nuo kasdienio gyvenimo aspektų ir pačios meninių formų bei technikos evoliucijos.

Lotyniškieji viduramžiai. Savo teorinius, filosofinius ar teologinius diskursus viduramžių autoriai dėstė lotyniškai, lotynų kalba būdinga ir viduramžių scholastikai. Kai teorinis diskursas pradedamas skelbti naujosiomis – tautinėmis kalbomis, atsiduriame, kokie bebūtų metai, jau už viduramžių ribos, bent daugeliu atvejų. Šioje knygoje aptariamos lotyniškųjų viduramžių koncepcijos, čia nenagrinėjama (nebent tik prabėgomis) nei trubadūrų poezija, nei *stile nuovo* šalininkų, nei Dantės (nors jam ir padaryta išimtis priešpaskutiniame skyriuje) mintys, ką jau kalbėti apie idėjas visų tų, pasirodžiusių po Dantės. Pažymėtina, kad Italijoje esame įpratę Dantę, Petrarcą, Boccaccio priskirti viduramžiams, nes jie gyveno iki Kolumbui atrandant Ameriką, o tuo tarpu daugelyje šalių kaip tik su šiais kūrėjais siejama Renesanso pradžia. Tačiau lyg išlaikydami pusiausvyrą tie patys autoriai, Petrarcą priskiriantys Renesansui, kalba apie viduramžių saulėlydį aptardami penkioliktojo šimtmečio burgundus, flamandus ir vokiečius, t.y. Pico della Mirandola, Leono Battista Alberti bei Aldo Manuzi amžininkus.

Antra vertus, labai sunku apibrėžti pačią viduramžių sąvoką, ypač turint omeny, kad šis žodis, kaip rodo gana aiški jo etimologija, buvo sugalvotas norint kur nors priglausti gerą dešimtį amžių, kurie visai niekur netiko, nes atsidūrė pusiaukelėje tarp dviejų „puikiųjų" epochų, iš kurių į vieną buvo žiūrima su perdėta puikybe, o į kitą – su didele nostalgija.

Tarp gausybės šiai epochai be jokio tapatumo (išskyrus tai, kad ji esanti „vidurinė") prikišamų kalčių yra ir ta, kad ji esą neturėjusi estetinės pajautos. Neaptarinėsime dabar šio po-

žiūrio, tikimės, kad tolesni knygos skyriai ištaisys šį klaidingą įspūdį – paskutiniame skyriuje parodysime, jog stojus penkioliktajam šimtmečiui estetinė pajauta taip smarkiai pasikeitė, kad pateisinama ar bent suprantama tapo, kodėl buvo nuleista uždanga ant vidēuramžių estetikos. Bet viduramžių samprata kelia sunkumų ir dėl kitų priežasčių.

Iškyla problema, kaip tuo pačiu pavadinimu nusakyti tiek daug įvairiausių amžių: tai ir šimtmečiai tarp Romos imperijos žlugimo ir Karolingų įvykdyto jos atkūrimo – Europa tuomet išgyveno baisiausią savo istorijoje politinę, religinę, demografinę, agrokultūrinę, urbanistinę, lingvistinę (galima būtų tęsti toliau) krizę, ir po tūkstantmečio stoję suklestėjimo amžiai, per kuriuos įvyko pirmoji industrinė revoliucija, susiformavo šiuolaikinės kalbos ir tautos miestų demokratija, atsirado pirmieji bankai, vekseliai ir dvigubos sąskaitos, iš esmės pasikeitė prekių gabenimo, sausumos ir jūrų transporto sistemos, žemės ūkio technika, amatininkų gamybos priemonės, buvo išrastas kompasas, skliauto smailė, o baigiantis epochai – parakas ir spauda. Kaip suburti draugėn visus tuos šimtmečius, per kuriuos arabai vertė Aristotelį ir studijavo mediciną bei astronomiją, o tuo tarpu į rytus nuo Ispanijos (net jeigu „barbariškieji" amžiai jau ir buvo pasibaigę) Europa vis dar nesugebėjo pateikti tikrosios kultūros pavyzdžių?

Vis dėlto dalis kaltės, jeigu taip galima pasakyti, dėl šio neapžvalgaus dešimties amžių „kompreso" tenka ir pačiai viduramžių kultūrai, kuri pasirinkusi (ar priversta pasirinkti) lotynų kalbą kaip *lingua franca*, Biblijos tekstą – kaip svarbiausią knygą, o patristinę tradiciją – kaip vienintelį antikinės kultūros liudijimą, darbavosi komentuodama komentarus ir cituodama autoritetingas nuomones, taip sudarydama įspūdį, kad niekada nieko naujo nepasako. Netiesa, kad viduramžių kultūra nežinojo ir nepripažino naujovių, veikiau ji visas jas stengėsi paslėpti po nuolatinio

kartojimosi skraiste (kitaip nei modernioji kultūra, kuri dedasi naujoves diegianti net ir tada, kai iš tiesų tiktai kartojasi).

Suvokti, kada pasakyta kas nors nauja, – ypač kai viduramžių autorius iš paskutiniųjų stengiasi įtikinti, kad paprasčiausiai persako tai, kas jau pasakyta, – tai varginantis patyrimas, laukiantis to, kuris norės atsidėti viduramžių estetinių idėjų analizei. Kad bent jau skaitytojui būtų lengviau viską suprasti, ši knyga suskirstyta pagal problemas, o ne pagal atskirus autorius. Žvelgiant vien tik į autorius, galima lengvai patikėti, kad visi jie (nes vartoja tuos pačius savo pirmtakų suformuluotus terminus bei apibrėžimus) nuolatos kartoja vis tą patį dalyką, o norint suvokti, kad yra atvirkščiai, reikėtų rekonstruoti ištisas sistemas. Tuo tarpu svarstant atskiras problemas – kiek leidžia ši apžvalga, beveik dešimtį šimtmečių įsprausdama į du šimtus puslapių – lengviau atsekti įvairių sąvokų, apibrėžimų klajones ir pamatyti, kaip jie (dažniausiai nejučiomis, kartais visiškai aiškiai) pakeičia savo prasmę tiek, kad galiausiai išaiškėja, jog reiškia visai ką kitą, pavyzdžiui, *forma* pradžioje žymėjo tai, kas matoma paviršiuje, o vėliau – tai, kas slypi daikto gilumoje.

Net ir pripažįstant, jog kai kurios problemos ir jų sprendimai liko nepakitę, knygoje linkstama akcentuoti raidos, kaitos momentus, rizikuojant pasiduoti tai (paskutiniuose puslapiuose kritikuotai) istoriografinei ydai, esą viduramžių estetinė mintis plėtojosi tolydžio „tobulėdama". Be abejonės, viduramžių estetika pasiekė tam tikrą brandą, ypač turint omeny, kad pradėjusi nuo ganėtinai nekritiško iš antikos perimtų idėjų citavimo, ji sugebėjo pakilti iki tokių sisteminimo šedevrų, kaip XIII amžiaus *Summae*. Tačiau tai, kad Izidorius Sevilietis mums kelia šypseną savo fantastiškomis etimologijomis, o Vilhelmo iš Ockhamo teorijoje slypi daug formaliųjų interpretacijos subtilybių, kurias iki

šių dienų tebesiaiškina logikai, dar nereiškia, kad Boecijus buvęs ne tokio skvarbaus proto kaip Dunsas Škotas, nes gyvenęs aštuoniais šimtmečiais anksčiau už pastarąjį.

Istorija, kurią pradedame pasakoti, yra sudėtinga, apimanti ir pastovumą, ir lūžio momentus. Didžia dalimi tai pastovumo istorija, kadangi viduramžiai, be jokios abejonės, – laikotarpis, kai autoriai kopijuodavo vienas kitą necituodami šaltinių; kita vertus, rankraštinės epochos kultūroje (rankraščiai, beje, buvo gana sunkiai prieinamas dalykas) kopijavimas buvo vienintelis būdas idėjoms cirkuliuoti. Niekas nemanė, kad tai nusikaltimas, o keletą kartų perrašius dažnai atsitikdavo taip, kad niekas nebežinojo, kas gi tikrasis formuluotės autorius, ir galų gale visi sutiko, kad kiekviena tikra idėja priklauso visiems.

Tačiau šioje istorijoje yra ir tikrų netikėtumų – ne vien tokių „smūgių per didįjį būgną“, koks buvo dekartiškasis *cogito*. Maritainas pažymėjo, kad tik su Descartes'u mąstytojas tapo „debiutantu absoliuto sferoje“, o po Descartes'o kiekvienas mąstytojas jau siekia „debiutuoti“ scenoje, kur iki jo dar niekas nevaidino. Viduramžių autoriai nebuvo tokie teatrališki. Originalumas, anot jų, – tai puikybės nuodėmė (antra vertus, tais laikais prieštaraujant oficialiai tradicijai galima buvo susilaukti ir kitokių, ne vien tik akademinių nemalonumų). Tačiau ir viduramžių mąstytojai (tai aiškiname tiktai to dar nežinantiems) sugebėjo būti originalūs ir pažerti naujų, netikėtų minčių.

2

Viduramžių estetinė pajauta

1. Viduramžių žmogaus estetiniai interesai

Daugumą savo estetinių problemų viduramžiai paveldėjo iš antikos, tačiau šioms temoms suteikė naują prasmę, jas persmelkdami krikščioniška pažiūra į žmogų, pasaulį ir dieviškumą. Kitas kategorijas viduramžiai perėmė iš biblinės ir patristinės tradicijos, bet stengėsi jas įdėti į naujo sisteminio mąstymo brėžiamus filosofijos rėmus. Tai lėmė, kad estetinė spekuliacija pasiekė neabejotinai originalų lygmenį. Vis dėlto šias temas, problemas ir jų sprendimus galima būtų laikyti ir suprasti tiesiog kaip tradicijos įtvirtintą žodžių sankaupą, nesulaukusią tinkamo atgarsio nei autorių, nei skaitytojų širdyse. Jau buvo pabrėžta, kad antikos pasaulis, nagrinėdamas estetines problemas ir nustatydamas meninės kūrybos kanonus, kreipė akis į gamtą, tuo tarpu viduramžių autoriai, aptardami tas pačias temas, žvalgėsi į antiką. Atrodytų, kad viduramžių kultūros raiškos forma buvo ne tiek tikrovės apmąstymas, kiek kultūrinės tradicijos komentaras.

Tačiau tai nepakankamai paaiškina viduramžių žmogaus kritinį nusiteikimą: be kliuvinių, pavyzdžiui, sąvokų, paveldėtų tarsi tiesos ir išminties sankaupa, požiūrio į gamtą lyg į transcendentinio pasaulio atspindį, epochos

estetinėje pajautoje slypėjo atviras domėjimasis jutimine tikrove, visais jos bruožais, taip pat ir mėgavimasis ja estetiniu požiūriu.

Pripažindami šį spontanišką reaktyvumą ir gamtos, ir meno kūrinių grožio akivaizdoje (galbūt paskatintą teorinių reikalavimų, tačiau peržengiantį knyginių žinių ribas), galime būti tikri, kad kalbėdamas apie grožį viduramžių filosofas turėjo omenyje ne tik abstrakčią sąvoką, bet rėmėsi ir konkrečia patirtimi.

Be abejonės, viduramžiais egzistavo grynai pažinaus grožio, moralinės darnos ir metafizinio spindesio grožio koncepcija. Suprantama, kad šią pajautą suvoksime tik palankiai nusiteikę šiai epochai ir perpratę jos mentalitetą bei pasaulėjautą. Curtius (1948, 12.3) apie tai sakė:

> Kalbėdami apie grožį scholastai turėjo omenyje, kad tai Dievo atributas. Grožio metafizika (pavyzdžiui, Plotino) ir meno teorija tarpusavyje visiškai nesusijusios. „Šiuolaikinis" žmogus perdėtai sureikšmina meną, kadangi jis jau prarado tą pažinaus grožio pojūtį, būdingą neoplatonizmui ir viduramžiams... Čia kalbama apie tokį grožį, apie kurį estetika neturi jokio supratimo.

Tačiau šie teiginiai jokiu būdu neturėtų apriboti mūsų dėmesio tokioms spekuliacijoms. Iš tiesų, pažinaus grožio išgyvenimas viduramžių žmogui pirmiausia buvo moralinė ir psichologinė tikrovė, išleidus tai iš akių, epochos kultūra būtų nepakankamai atskleista; antra vertus, nors viduramžių teoretikai į estetiką įtraukė nejutiminį grožį, tačiau remdamiesi analogijomis, aiškiomis ar neišreikštomis paralelėmis, jie išplėtojo ne vieną teoriją apie jutiminį grožį, gamtos ir meno kūrinių grožį. Estetinių interesų sritis viduramžiais buvo gerokai platesnė nei mūsų dienomis, o dėmesį daiktų grožiui dažnai skatindavo grožio, kaip metafizinio reiškinio, suvokimas, bet buvo ir paprasto žmogaus, menininko bei meno kūrinių gerbėjo skonis,

tvirtai grįstas jutiminiais potyriais. Teorinės sistemos ieškojo būdų, kaip pateisinti tokį daugybės šaltinių dokumentiškai paliudytą grožį ir nukreipti jį ta linkme, kad dėmesys jutimiškumui niekada neįveiktų polinkio į dvasinę prasmę. Alkvinas pripažino, kad daug lengviau yra mėgti „gražius sutvėrimus, malonius kvapus, švelnius garsus" (*species pulchras, dulces sopores, sonos suaves*) ir panašiai, nei mylėti Dievą (žr. *De rhetorica*, pagal Halm 1863, p. 550). Bet jei šiais dalykais mėgaujamės tam, kad dar labiau mylėtume Dievą, tai reikia pateisinti ir polinkį į *amor ornamenti*, į prašmatnias bažnyčias, į gražias dainas bei muziką.

Mąstyti apie viduramžius kaip apie epochą, dėl dorovingumo atmetusią jutiminį grožį, vadinasi, ne tik paviršutiniškai pažinti tekstus, bet ir visiškai nesuprasti viduramžių mentaliteto. Pavyzdys čia galėtų būti mistikų bei rigoristų nuostata grožio atžvilgiu. Moralistai ir asketai visuose kraštuose niekada nebuvo tiek nuo visų atsiskyrę, kad nejustų žemiškų malonumų patrauklumo. Atvirkščiai, šias viliones jie jaučia dar stipriau nei kiti; ir kaip tik šis kontrastas tarp žemiškų malonumų traukos ir antgamtiškų vertybių siekio įžiebia asketiškosios drausmės dramą. Tačiau kai ši drausmė pasiekia savo tikslą, mistikas ir asketas, mėgaudamiesi sutramdytų jausmų rimtimi, sugeba ramiai žvelgti į šio pasaulio daiktus ir atlaidžiai juos vertinti – iki tol jiems trukdė daug pastangų reikalaujanti askezė. Viduramžių rigorizmas ir misticizmas pateikia begalę šių dviejų psichologinių būsenų pavyzdžių, kartu ir pluoštą įdomiausių dokumentų apie epochos estetinę pajautą.

2. *Mistikai*

Verta dėmesio cistersų ir kartūzų polemika (ypač XII a.), nukreipta prieš puošybinių priemonių įmantrumą ir vartojimą puošiant bažnyčias – cistersų regula kuo griežčiausiai atmetė šilką, auksą, sidabrą, vitražus, skulptūras,

paveikslus, kilimus (Guigo, *Annales*, PL 153, kol. 655 tt.). Šv. Bernardas, Aleksandras Neckmanas, Hugonas iš Fouilloi su užsidegimu puolė šias *superfluitates*, kurios atitraukia tikinčiuosius nuo dievobaimingo nusiteikimo bei susikaupimo maldai. Bet nė vienas šis pasmerkimas niekada neneigė ornamentų grožio ir jų teikiamo malonumo – atvirkščiai, visa tai buvo puolama dėl tiesiog neįveikiamo patrauklumo, nesuderinamo su šventai vietai keliamais reikalavimais.

Hugonas iš Fouilloi čia kalba apie *mira, sed perversa delectatio*, nuostabų, tačiau klastingą malonumą. Šis *klastingumas*, kaip ir visiems asketams, atsirado iš moralinių bei socialinių paskatų: nuolat būdavo klausiama, ar dera taip prabangiai puošti bažnyčias, kai Dievo vaikai skęsta skurde. Kita vertus, *nuostabumas* neabejotinai patvirtina, kad ornamentui pripažįstama estetinė vertė.

Šv. Bernardas patvirtina tokį sielos nusiteikimą, tik jau viso žemiško grožio atžvilgiu, kalbėdamas apie dalykus, kurių išsižada vienuoliai atsiskirdami nuo pasaulio:

> *Nos vero qui iam de populo exivimus, qui mundi quaeque pretiosa ac speciosa pro Christo reliquimus, qui omnia pulchre lucentia, canore mulcentia, suave olentia, dulce sapientia, tactu placentia, cuncta denique oblectamenta corporea arbirati sumus ut stercora...*
>
> Mes, kurie jau pasitraukėme nuo žmonių, kurie dėl Kristaus išsižadėjome šio pasaulio brangenybių ir grožybių, kurie visa tai, kas spindi grožiu, glosto ausį savo skambumu, saldžiai kvepia, yra malonu paliesti – galų gale visa tai, kas yra kūniškas džiaugsmas, telaikome mėšlu...
>
> (*Apologia ad Guillelmum abbatem*, PL 182, kol. 914–915)

Negalima nepastebėti, kad nepaisant pykčio ir plūdimosi gyvai jaučiami visi atmetami dalykai. Kitoje tos pačios *Apologia ad Guillelmum* vietoje dar aiškiau atsiskleidžia estetinė pajauta. Puldamas pernelyg dideles ir skulptūromis perkrautas šventyklas, šv. Bernardas sukuria puikų

Kliuni stiliaus bažnyčios ir romaninių skulptūrų atvaizdą, kuris tampa kritinio aprašymo modeliu. Vaizduodamas savo peikiamus daiktus, jis reiškia panieką, tačiau – tikras paradoksas – tuos daiktus, kurių nebenori akyse regėti, šis žmogus analizuoja itin meistriškai. Pradžioje jis polemizuoja apie besaikį pastatų dydį:

> *Omitto oratoriorum immensas altitudines, immoderatas longitudines, supervacuas latitudines, somptuosas depolitiones, curiosas depictiones quae dum orantium in se retorquent aspectum, impediunt et affectum, et mihi quodammodo repraesentant antiquum ritum Iudaeorum.*
>
> Nekalbėsiu [čia] apie neišmatuojamą maldos namų aukštį, besaikį ilgį, tuščią erdvę, prabangų puošnumą, keistus paveikslus, kurie į save nukreipdami besimeldžiančiųjų žvilgsnį drumsčia nuotaiką, o man tam tikra prasme primena senovinį žydų ritualą.
>
> (PL 182, kol. 914)

Nejaugi šie turtai nebuvo čia sukaupti tik tam, kad masintų kitus ir skatintų aukoti dovanas bažnyčiai?

> *Auro tectis reliquiis signatur oculi, et loculi aperiuntur. Ostenditur pulcherrima forma sancti vel sanctae alicuius, et eo creditur sanctior, quo coloratior.*
>
> Auksu padengtos relikvijos apžavi akis ir atriša pinigines. Koks nors šventasis ar šventoji vaizduojama gražiausiu pavidalu, manant, kad kuo spalvingesnis – tuo šventesnis.
>
> (PL 182, kol. 915)

Čia svarstomos ne pačios estetinės ypatybės, o veikiau neigiamas estetiškumo naudojimas religijai svetimiems tikslams, slaptam pelno vaikymuisi.

> *Currunt homines ad osculandum, invitantur ad donandum, et magis mirantur pulchra quam venerantur sacra.*
>
> Žmonės skuba juos bučiuoti, kviečiami aukoti ir labiau žavisi gražumu nei garbina šventumą.
>
> (*ibidem*)

Puošnumas atitraukia nuo maldos. Tad kam gi tada visos tos skulptūros, kurias regime ant kapitelių?

Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tam que mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

Beje, vienuolynuose, kur broliai kartu skaito [liturgines valandas], kam reikia tų juokingų pabaisų, to keisto beformio gražumo ar patrauklaus bjaurumo? Kam reikia kvailų žmogbeždžionių arba žiaurių liūtų? Kam siaubingų kentaurų? Kam pusžmogių? Kam dryžuotų tigrų? Kam kovojančių karių? Kam ragus pučiančių medžioklių? Gali išvysti vieną galvą su daugybe kūnų, ir atvirkščiai – kūną su gausybe galvų. Čia regi keturkojį su gyvatės uodega, o ten – žuvį su [kokio] keturkojo galva. Ten žvėris – iš priekio arklys, iš užpakalio ožys, čia kažkoks raguotis su arklio pasturgaliu. Žodžiu, ten tokia nuostabi keisčiausių formų įvairovė, kad daug mieliau yra skaityti marmurus nei knygas ir visą dieną praleisti vien tik tuo žavintis nei apie Dievo tvarką mąstant. O Dieve! Jei nesigėdime tokių kvailysčių, tai kodėl bent dėl išlaidų neapmaudaujame?

(PL 182, kol. 915–916)

Šios ištraukos, kaip ir prieš tai cituotos, stilius tiesiog puikus, atitinkantis visus to meto reikalavimus: Sidonijaus Apolinaro rekomenduotas retorinis atspalvis (*color rhetoricus*), turiningi apibrėžimai (*determinationes*) ir išradingos antitezės. Tai irgi būdinga mistikams (prisiminkim,

pavyzdžiui, šv. Petrą Damiani, kuris poeziją ir plastinius menus smerkdavo kaip tikras įgudęs oratorius). Neturėtume tuo stebėtis, kadangi beveik visi viduramžių mąstytojai, mistikai ir ne, nuo Abelardo iki šv. Bernardo, nuo viktoriečių iki šv. Tomo Akviniečio bei šv. Bonaventūro, jaunystėje išgyveno poetinės kūrybos etapą: dažniausiai rašė paprastus mokyklinius pratimus, tačiau neretai pasiekdavo viduramžių lotyniškos poezijos aukštumų, pavyzdžiui, šv. Tomo „Švenčiausiojo Sakramento apeigos".[1]

Grįžtant prie rigoristų (kadangi kraštutinis jų atvejis čia, regis, labiausiai tinka) reikia pasakyti, kad jie nuolat polemizavo su tuo, kieno žavesį – koks jis bebūtų, teigiamas ar pavojingas – patys puikiai suvokė. Ir jie rado šio jausmo precedentą – dar aistringesnius bei nuoširdesnius Augustino išgyvenimus. Augustinas kalba apie tai, kokią vidinę sumaištį tikinčiam žmogui kelia nuolatinė baimė, kad religinių giesmių grožis jį gali atitraukti nuo maldos (*Confess.* X, 33). Nors gerokai ramiau, bet tokį patį susirūpinimą išsako ir šv. Tomas Akvinietis, nepritardamas instrumentinės muzikos naudojimui liturgijoje. Muzikos instrumentų reikia vengti būtent todėl, kad jie kelia tokį didelį malonumą, jog nukreipia nuo pirminio religinės muzikos tikslo, kurį geriausiai atliepia giedojimas. Giesmė atveria sielas maldai, tuo tarpu *musica instrumenta magis animum movent ad delectationem, quam per ea formetur interius bona dispositio* (instrumentinė muzika sielą veikiau nukreipia į malonumą nei formuoja tinkamą vidinį nusiteikimą).[2] Šį

[1] Turėdamas omenyje tokius kūrinius kaip *Stabat Mater* bei *Dies irae* Curtius tvirtina, jog iki Dantės niekas nepasiekė panašios meninės vertės. Kita vertus, čia susiduriame su poetinės technikos išmanymu, kuris negalėjo neskatinti teorinės refleksijos. Nepamirškime, kad kaip tik ši poezija įtvirtino tokią naujovę kaip rimas ir visas iš to išplaukiančias galimybes. Apie mistikų estetinę pajautą žr. Assunto (1961, p. 98-101) ir Duby 1976.

[2] *S. Th.* II-II, 91, 2. Šį argumentą dažnai kartoja ir Dionyzas Kartūzas savo traktate *De vita canonicorum*, a. 20 (*Opera*, t. 37).

atmetimą inspiravo šiuo atveju žalingos, bet vertingos savo esme estetinės tikrovės pripažinimas.

Saugodamiesi išorinio grožio, viduramžių mistikai, suprantama, ieškojo prieglobsčio Šventojo Rašto kontempliacijoje ar malonės nutviekstos sielos vidinių ritmų palaimoje. Kalbant apie tai prisimenama cistersų sokratiškoji estetika, pagrįsta sielos grožio kontempliacija.

O vere pulcherima anima quam, etsi infirmum inhabitantem corpusculum, pulchritudo caelestis admittere non despexit, angelica sublimitas non reiecit, claritas divina non repulit!

O tikroji gražiausioji siela, kurios, nors įsikūnijusios silpname, menkame kūne, dangiškasis grožis neišsižadėjo, angeliškasis kilnumas neatstūmė, dieviškasis spindesys nenubloškė!

(šv. Bernardas, *Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, kol. 901; t.p. *Opera* I, p. 166)

Kankinių kūnai, po siaubingų kankinimų baisūs pažiūrėti, trykšta nuostabiu vidiniu grožiu.

Iš tikrųjų kontrastas tarp išorinio ir vidinio grožio yra dažna visos epochos tema. Bet kaip tik žemiškojo grožio trumpalaikiškumą viduramžių žmogus išgyveno melancholiškai. Bene jausmingiausiai tai išsakė Boecijus, mirties prieangyje savo veikale *Consolatio Philosophiae* (III, 8) sielvartavęs, kad išorinio grožio spindesys toks trumpalaikis ir ūmus, praeina greičiau, nei pavasarį nužydi gėlės: *Formae vero nitor ut rapidus est, ut velox et vernalium florum mobilitate fugacior!* Tai estetinė variacija moralistine *ubi sunt* tema, labai dažna viduramžių kultūroje (kur dabar praėjusių laikų didieji žmonės, kur pradingo didingi miestai, išpuikėlių turtai, galingųjų darbai?). Savo triumfą švenčiančios mirties šokio fone viduramžiai įvairiausiais būdais vis išsako rudenišką nykstančio grožio liūdesį. Kad ir koks tvirtas tikėjimas leistų su ramia viltimi stebėti sesės mirties šokį, vis tiek nepalieka ta melancholija, nepaisant retorikos pulsuojanti Villono eilėraštyje

Ballade des dames du temps jadis: „Mais où sont le neiges d'antan?"*[3]

Netvaraus grožio akivaizdoje vienintelis tikrumas glūdi vidiniame grožyje, kuris neišnyksta; atsigręžę į šį grožį, viduramžiai atgaivino estetinę vertę mirties atžvilgiu. Jeigu žmonės turėtų Linkėjaus akis, rašė Boecijus, jie pamatytų, kokia šlykšti siela gražiojo Alkibiado, kuris dėl savo puikios išvaizdos atrodo toks vertas susižavėjimo.** Nors čia išreiškiamas gluminantis neatitikimas (kuriam atsvaros Boecijus ieškojo matematiniame muzikos grožyje), bet daugybėje tekstų kalbama apie grožį doros sielos dorame kūne (*recta anima in recto corpore*), apie dorą sielą, kuri atsiskleidžia ir įsikūnija išoriniu idealaus krikščionio pavidalu:

> *Et revera etiam corporales genas alicujus ita grata videas venustate refertas, ut ipsa exterior facies intuentium animos reficere possit, et de interiori quam innuit cibare gratia.*

* Bet kurgi dingo pernykštis sniegas? (pranc.; ši ir kitos knygoje žvaigždute pažymėtos išnašos – vertėjo).

[3] Žr. Huizinga 1955, apie mirties šokį (XI sk.).

** Plg.: *Quod si, ut Aristoteles ait, Lynceis oculis homines uterentur, ut eorum visus obstantia penetraret, nonne introspectis visceribus illud Alcibiadis superficie pulcherrimum corpus turpissimum videretur?* (cit. iš Boethius, *The Theological Tractates*, translation by H.F. Stewart, E.K. Rand, and S.J. Tester, *The Consolation of Philosophy*, translation by S.J. Tester, Cambridge (Mass)–London: Harvard University Press, 1990). E.R. Curtius, kalbėdamas apie viduramžiškus nesusipratimus, pateikia keletą įdomių pastabų. Anot jo, vienas VIII amžiaus anglosaksas Venerą (Venus) padarė vyru, o Boecijus, jo manymu, pasielgė priešingai: *Alcibiadis pulcherrimum corpus* antikoje tegalėjo reikšti tik kokią nors savo grožiu garsią moterį. Ji pasirodo Villono *Ballade des dames du temps jadis*:

> *Dictes moy ou, n'en quel pays,*
> *Est Flora la belle Romaine,*
> *Aschipiada, ne Thais...*

(Cit. iš E.R. Curtius, *European Literature and Latin Middle Ages*, New York, 1963, p. 406.)

Iš tiesų matai, kad kieno nors skruostai tiesiog trykšta dailumu, kad pats išorinis vaizdas gali besižavinčiųjų sielas atgaivinti ir vidiniu grožiu, kurį ir liudija, pasotinti.

(Gilbertas iš Hoyt. *Sermones in Canticum Salomonis* 25, PL 184, kol. 125)

Ir šv. Bernardas patvirtina:

Cum autem decoris huius claritas abundantius intima cordis repleverit, prodeat foras necesse est, tamquam lucerna latens sub modio, immo lux in tenebris lucens, latere nescia. Porro effulgentem et veluti quibusdam suis radiis erumpentem mentis simulacrum corpus excipit, et diffundit per membra et sensus, quatensu omnis inde reluceat actio, sermo, aspectus, incessus, risus, si tamen srisus, mixtus gravitate et plenus honesti.

O kai šio grožio spindesys su kaupu pripildo visas širdies kerteles, reikia, kad jis prasiskverbtų į paviršių, kaip paslėpto žibinto ar netgi kaip tamsoje švytinti šviesa negalinti būti nuslėpta. Juk ir kūnas yra atspindys švytinčios ir tartum savo spinduliais visur prasiskverbiančios dvasios, išsiveržiančios ir persmelkiančios visas kūno dalis bei jausmus taip, kad atsispindi visuose veiksmuose, šnekose, požiūriuose, juoke, bet jei tik šis juokas pakankamai orus ir tikrai padorus.

(*Sermones super Cantica Canticorum*, PL 183, kol. 1193; be to, *Opera* II, p. 314)

Taigi net ir pačiame rigoristinės polemikos įkarštyje išnyra žmogaus ir gamtos grožio pojūtis. Dar ryškiau tai atsiskleidžia mistikoje, kuri sugebėjo įveikti griežtą asketizmą, ištirpdama proto ir nuskaidrėjusios meilės vizijoje, t.y. viktoriečių mistikoje – čia natūralusis grožis pagaliau susigrąžintas visa savo pozityviąja reikšme. Anot Hugono Viktoriškio, intuityvi kontempliacija yra proto savybė, pasireiškianti ne tik specifiniu mistinio išgyvenimo momentu, bet galinti kreiptis ir į jutiminį pasaulį. Kontempliacija, apibūdinama kaip *perspicax et liber animi contuitus in res perspiciendas* (skvarbi ir nevaržoma sielos

įžvalga į [tuo momentu] suvokiamus daiktus), galų gale tampa palaimingu ir džiugiu pritarimu daiktams, kuriais gėrimasi. Iš tiesų estetinis pasitenkinimas kyla iš to, kad siela materijoje atpažįsta atkartotą savo vidinę harmoniją. O jeigu taip atsitinka *affectio imaginaria** lygmenyje, esant visiškai nevaržomos kontempliacijos būsenai, tai protas išties gali išvysti nuostabų pasaulio ir jo formų reginį:

> *Aspice mundum et omnia quae in eo sunt; multa ibi specie pulchras et illecebrosas inventes... Habet aurum, habent lapides pretiosi fulgorem suum, habet decor carnis speciem, picta et vestes fucatae colorem.*
>
> Pažvelk į pasaulį ir į visa, kas jame yra; ten rasi daug ką gražaus ir gundančio... Auksas, brangakmeniai turi savo spindesį, [žmogaus] kūno grožis turi patrauklumą, o įvairiaspalviai gobelenai ir prašmatnūs rūbai turi savo kerus.
>
> (*Soliloquium de arrha animae*, PL 176, kol. 951–952)[4]

Taigi paliekant nuošaly specifines diskusijas apie grožį matyti, kad viduramžių tekstuose apstu susižavėjimo šūksnių; būtent jie liudija, kaip glaudžiai susipynę buvo pajauta ir teorinis diskursas. Geriausiai tai galima patvirtinti jų ieškant mistikų, o ne kieno nors kitų raštuose. Ir iš tikrųjų, pavyzdžiui, moterų grožio tema nesitraukė iš viduramžių arenos. Tai, kad Matas iš Vendôme'o savo *Ars Versificatoria* pateikia taisykles, kaip gražiai aprašyti dailią moterį, mūsų visai nestebina: viena vertus, tai retorinis erudito žaidimas, grindžiamas klasikos imitacija, antra vertus – savaime suprantama, kad poetai laisviau juto gamtą, ką liudija visa viduramžių lotyniškoji poezija. Tačiau, kai bažnytiniai autoriai komentuoja *Giesmių giesmę ir* nagrinėja sužadėtinės grožį, tai nepaisant to, kad norima atskleisti alegorines biblinio teksto prasmes ir antgamtines

* Vaizduotės galia (lot.).

[4] Šia tema žr. De Bruyne (1946, 11, 5) ir Assunto (1961, p. 123–138).

kiekvieno „juodos, bet dailios" (*nigra sed formosa*) mergelės fizinio požymio analogijas, kiekvienu atveju komentatorius siekdamas didaktinių tikslų išreiškia savąjį moters grožio idealą, reikšdamas spontanišką, dorą, bet drauge labai žemišką jausmą. Pagalvokim ir apie tas liaupses, kurias Baldvinas Kenterberietis skyrė į kasas supintiems moterų plaukams: alegorizavimas nepaslepia gero savo laikmečio mados išmanymo ir nekliudo nepaprastai tiksliai bei įtikinamai aprašyti tokios šukuosenos grožį ir aiškiai pripažinti išskirtinai estetinį šios mados tikslą (*Tractatus de beatitudinibus evengelicis*, PL 184, kol. 163). Arba prisiminkime ypatingą Gilberto iš Hoyt tekstą, kuriame jis labai rimtai (šis rimtumas tik mums, šių dienų žmonėms, gali pasirodyti besąs kažkoks piktavališkas) nusako, kokios turėtų būti taisyklingos moterų krūtų proporcijos, kad atrodytų malonios akiai. Jo fizinis idealas atrodo besąs artimiausias viduramžių miniatiūrose vaizduotoms damoms su ankštais korsetais, prispaudžiančiais ir kiek kilsteliančiais krūtinę:

> *Pulchra sunt enim ubera, quae paululum supereminent, et tument modice... quasi repressa, sed non depressa; leniter restricta, non fluitantia licenter.*
>
> Iš tiesų gražios yra tos krūtys, kurios truputį pakeltos ir ne per daug pilnos... tarytum sulaikytos, bet nesuspaustos, švelniai surištos, bet neatlaisvintos.
>
> (*Sermones in Canticum* 31, PL 186, kol. 163)

3. *Kolekcionavimo aistra*

Jei paliktume mistikus ir žengtume į likusios viduramžių kultūros – nesvarbu, pasaulietinės ar bažnytinės – sritį, pamatytume, jog jutiminė reakcija į gamtos bei meno grožį yra neabejotinas dalykas.

Neretai teigiama, kad viduramžiai taip ir nesurado, kaip susieti metafizinę grožio kategoriją su grynai technine

meno kategorija, todėl tai esą du visiškai skirtingi pasauliai be sąlyčio taškų. Tolesniuose skyriuose aptarsime ir šį klausimą, pasiūlysime ne tokį pesimistinį atsakymą; tačiau kol kas reikia sustoti ties viena to meto bendros pasaulėjautos ir kasdienės kalbos sfera – čia taikiai susijungė tokios sąvokos kaip *pulcher* ar *formosus* su *ars* kūriniais. Tekstuose, išspausdintuose Mortet antologijoje (1911-1929), t.y. katedrų statybų kronikose, laiškuose, nagrinėjančiuose meno klausimus, menininkų užsakymuose, metafizinės estetikos kategorijos nuolat susipina su meno kūrinių vertinimais.

Kartais klausiama, ar viduramžių žmonės, linkę meną naudoti didaktiniams ir utilitariniams tikslams, įžvelgė galimybę bešališkai kontempliuoti meno kūrinį. Ši problema glaudžiai susijusi su kita – viduramžių kritinio skonio pobūdžio bei ribų problema ir kelia klausimą dėl to meto meninio grožio autonomijos sampratos. Norint tai aptarti, galima remtis gausybe tekstų, tačiau tik keletas jų itin būdingi ir reikšmingi.

Johan Huizinga (1955, p. 378, 381) pažymėjo, kad „sugebėjimas suvokti ir išreikšti žodžiais estetinį malonumą atsiranda palyginti vėlai. Penkioliktojo šimtmečio žmogus savo susižavėjimą meno kūriniu galėjo išsakyti tik bendro pobūdžio frazėmis". Šios mintys iš dalies teisingos, tačiau reikia stengtis kategorijų netikslumo nesuplakti su estetinio skonio stoka.

Huizinga parodė, kaip staigiai viduramžių žmonės meno grožio jausmą transformuoja į bendrumo su dieviškumu pojūtį ar į paprasčiausią mėgavimąsi gyvenimu. Be abejo, šie žmonės neturėjo grožio religijos, atskirtos nuo gyvenimo religijos (atvirkščiai, nei įrodinėjo romantikai) ar nuo religijos *tout court* (kaip aiškino dekadentai). Kaip matysime kitame skyriuje, anot jų, jeigu jau grožis yra vertybė, tai jis būtinai turi būti susijęs su gėriu, tiesa bei

kitais būties ir dievybės atributais. Viduramžiai negalėjo ir nemokėjo mąstyti apie „pragaištingą" grožį arba, kaip darys XVII amžius, apie šėtono grožį. To nesugebės netgi Dante, kuris visgi suvoks į nuodėmę stumiančios aistros grožį.

Kad geriau suprastume viduramžių estetinį skonį, pažvelkime į XII amžiaus geru skoniu pasižyminčio žmogaus ir meno gerbėjo prototipą, Saint Denis abatą Sugerijų*, didžiųjų Îl-de-France' meninių bei architektūrinių sumanymų įkvėpėją, politiką ir rafinuotą humanistą (žr. Panofsky 1946, Taylor 1954, Assunto 1961). Sugerijus, kaip psichologinis ir moralinis tipas, – visiška priešingybė asketams kaip šv. Bernardas. Saint Denis abatui Dievo namai – tai grožio telkinys. Pavyzdys jam buvo pats Šventyklą pastatęs karalius Saliamonas; Sugerijus vadovavosi *dilectio decoris domus Dei*, meilės Dievo namų grožiui, jausmu.

Saint Denis lobynas buvo tiesiog prigrūstas meno kūrinių ir juvelyrinių dirbinių, kuriuos Sugerijus aprašė labai išsamiai, su meile, „baimindamasis, kad Užmirštis, toji pavydi tiesos varžovė, apgaule prasismelks ir paskui ištrins iš atminties kokį pavyzdį". Pavyzdžiui, jis aistringai kalba apie „didelę auksinę taurę, padarytą iš 140 uncijų aukso ir papuoštą puikiais brangakmeniais, t.y. hiacintais ir topazais, ir apie porfyrinę vazą, daugelį metų pragulėjusią skrynioje be naudos, kuriai skulptoriaus ranka grąžino žavesį, paprastą amforą paversdama ereliu". Perskaičiuodamas šiuos turtus, jis negali sutramdyti savo susižavėjimo ir pasitenkinimo, kad bažnyčia štai išpuošta tokiais nuostabiais daiktais:

* Šiuolaikinėje medievistikoje dažniausiai vartojamas prancūziškas šio vardo atitikmuo Suger.

> *Haec igitur tam nova quam antiqua ornamentorum discrimina ex ipsa matris ecclesiae affectione crebro considerantes, dum illam ammirabilem sancti Eligii cum minoribus crucem, dum incomparabile ornamentum, quod vulgo „cristo" vocatur, aureae arae superponi contueremur, corde tenus suspirando: Omnis, inquam lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berilius, saphirus, carbunculus et smaragdus.*

> Taigi labai dažnais atvejais, atitolę nuo vien tik meilės motinai bažnyčiai, susitelkiame į šias įvairiausias ir senas, ir naujas puošmenas, ir kai stebime, kaip nuostabusis šventojo Eligijaus kryžius – kartu su mažesniaisiais – ir ta nepakartojama puošmena, kurią paprasta liaudis vadina „skiautere", dedami ant auksinio altoriaus, tada širdyje giliai atsidusdamas sakau: Tavo apdaras – visi brangieji akmenys: sardijus, topazas, jaspis, krizolitas, oniksas ir berilis, safyras, raudonasis granatas ir smaragdas.

(*De rebus in administratione sua gestis*, PL 186;
leid. Panofsky 23, 17 tt., p. 62)

Skaitant panašius puslapius neabejotinai tenka sutikti su Huizingos nuomone: Sugerijus pirmiausia vertina auksą, brangakmenius, brangias medžiagas; vyraujantis jo jausmas yra susijęs su nuostaba, o ne su grožiu kaip organine savybe. Tuo Sugerijus artimas kitiems viduramžių kolekcionieriams, kurie į savo lobynus, per daug smulkmeniškai į tai nežiūrėdami, tempdavo ir tikrus meno kūrinius, ir absurdiškas keistenybes, pavyzdžiui, kokios saugotos hercogo de Berry lobyne: vienaragio ragas, šv. Juozapo sužadėtuvių žiedas, kokoso riešutai, banginio dantys, Septynių jūrų kriauklės (Guiffrey 1894-96; Riché 1972). O turint omenyje trijų tūkstančių daiktų kolekciją, kurioje dar yra septyni šimtai paveikslų, balzamuotas dramblys, hidra, basiliskas, kiaušinis, kurį kažkoks abatas rado kitame kiaušinyje, ir per badą iš dangaus iškritusi mana, iš tiesų galima abejoti viduramžių skonio grynumu ir gebėjimu

atskirti grožį nuo keistumo, meną nuo teratologijos. Vis dėlto skaitydami šiuos naivokus, kaip ir Sugerijaus, inventorius, pasižyminčius mėgavimusi žodžiais, vartojamais aprašyti brangiąsias medžiagas, matysime, kaip viduramžių pajauta atvirą polinkį į tiesioginį malonumą (tai juk paprasčiausia estetinės reakcijos forma) galų gale susiejo su kritine nuostata į meno kūrinio medžiagą – medžiagos pasirinkimas jau tampa pirmutiniu ir esminiu kūrybos aktu. Šis džiaugsmas pačia modeliuota medžiaga, o ne vien tik formos suteikimu jau rodo tam tikrą estetinės reakcijos autentiškumą bei blaivumą.

O tai, kad žvelgdami į meno kūrinius viduramžių žmonės su malonumu leisdavosi įtraukiami fantazijos žaismo, nestabteldami ties kokiais atskirais objektais, ir estetinį malonumą paversdavo gyvenimo ar mistiniu džiaugsmu, dar kartą liudijama Sugerijaus, ekstaziškai kalbėjusio apie tai, kaip jis kontempliuoja savo bažnyčios grožį:

> *Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet ... videar ivdere me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiore anagogico more Deo donante posse transferri.*

> Todėl, kai kitą kartą [būnu apimtas] meilės Dievo namų grožiui, įvairiaspalvis brangakmenių blizgesys mane atitraukia nuo žemiškų rūpesčių ir nuoširdi meditacija, šventųjų dorybių įvairovę perkeldama nuo materialių daiktų į nematerialius, įtikina atsipūsti... tada man atrodo, kad regiu save esantį kažkokiame keistame pasaulio pakraštyje, kuris nepriklauso nei visiškam žemės purvui, nei visiškai dangaus skaistybei, ir galiu su Dievo padėjimu ekstazės būdu persikelti iš šio žemesniojo į aną aukštesnįjį pasaulį.

(*De rebus*, leid. Panofsky 23, 27 tt., p. 620)

Daug ką galima išskirti šiame tekste: viena vertus, patiriama tikra estetinė kontempliacija, kurią sukėlė gyvai jaučiama meninė medžiaga; antra vertus, šios kontempliacijos bruožai – specifiniai, nebūdingi nei paprastam jutiminiam malonumui („žemės purvui"), nei intelektualiniam dangiškųjų dalykų apmąstymui. Vis dėlto nuo estetinio pasitenkinimo prie mistinio džiaugsmo pereinama beveik akimirksniu. Vadinasi, estetinį viduramžių žmogaus gėrėjimąsi lemia ne meno objekto autonomiškumo ar gamtinės tikrovės autonomiškumo įžvalga, o veikiau visų antgamtinių ryšių tarp objekto ir kosmoso suvokimas, besireiškiančios Dievo galios ontologinio atspindėjimo konkrečiame objekte pajutimas.

4. Nauda ir grožis

Šiandien sunku suvokti tokį grožio ir naudos, grožio ir gėrio skyrimą, t.y. *pulchrum* ir *aptum*, *decorum* ir *honestum* skyrimą, dažnai minimą scholastinėse diskusijose bei poetikos studijose. Teoretikai paprastai stengdavosi atskirti šias kategorijas. Pirmąjį pavyzdį iliustruotų Izidoro Seviliečio mintis (*Sententiarum libri tres* I, 8, PL 83, kol. 551): anot jo, *pulchrum* yra tai, kas yra gražu savaime, o *aptum* – kas gražu kieno nors atžvilgiu (šis požiūris, beje, paveldėtas iš antikos, ir iš Cicerono per šv. Augustiną atėjo iki scholastikos). Tačiau praktinė pozicija meno atžvilgiu, atvirkščiai, rodo, kad abu aspektai buvo veikiau suplakami į vieną nei išskiriami. Tie patys bažnytiniai autoriai, šlovinę religinio meno grožį, taip pat pabrėždavo ir jo didaktinę paskirtį. Sugerijaus tikslas buvo toks pat, kokį 1025 metais sankcionavo Arraso sinodas, skelbęs, kad tuos dalykus, kurių paprasti žmonės nesupranta iš rašto, reikia jiems išaiškinti naudojant figūras. Paveikslo tikslas, sakė puikus enciklopedistas Honorijus Augustodunietis, išreiškęs savo

epochos pasaulėjautą, yra trejopas: pirmiausia jis tarnauja Dievo namams puošti (*ut domus tali decore ornetur*), antra, nuolat priminti šventųjų gyvenimus, o galiausiai – neišprusėlių džiaugsmui, kadangi paveikslai esą pasauliečių literatūra – *pictura est laicorum litteratura*.[5] O literatūroje vyravo visiems žinomas principas, kurį išsamiai aptarė į turinį orientuota Karolingų literatų estetika – literatūra turinti būti „naudinga ir džiuginti", pasižymėti *intelligentiae dignitas et eloquii venustas* (minties kilnumu ir iškalbos grožiu).

Reikia pasakyti, kad šios koncepcijos anaiptol nereiškė meno didaktiško primityvumo: tiesa ta, kad viduramžių žmogui sunkiausia buvo atskirti šias dvi vertybes, ir ne todėl, kad stokota kritiškumo, bet todėl, kad jis tiesiog negalėjo įsivaizduoti vertybių supriešinimo – jeigu kalbama apie vertybes. Neatsitiktinai viena didžiausių scholastinės estetikos problemų buvo grožio integravimas su kitomis vertybėmis metafiziniu lygmeniu. Diskusija apie grožio transcendentalumą paskatino pastangas pateisinti mūsų aptartą jutimiškumą, sykiu pagrįsti estetinių vertybių autonomiškumą ir apibrėžti jų raiškos sritį bendroje vertybių sistemoje.

[5] *Gemma animae*, 122 (PL 172, kol. 586); dar žr.: Vilhelmo Durando *Rationale divinorum officiotum* (1, 3); be to, šv. Tomo Akviniečio II *Sent.* d. 9, 1, 2; apie Vilhelmą Durandą žr. Azzaro 1968.

3

Grožis kaip transcendentalija

1. Estetinė visatos vizija

Viduramžių autoriai nuolat kalbėjo apie visos būties grožį. Nors šios epochos istorija kupina visokių tamsybių bei prieštaravimų, tačiau visatos įvaizdis, kurį savo raštuose kūrė teoretikai, gaubiamas šviesos ir optimizmo. Kaip mokė *Pradžios* knyga, Dievas šeštosios dienos pabaigoje pamatė, kad visa, ką jis sutvėrė, yra labai gera (plg. Prad. 1, 31), o *Išminties* knygoje, kurią komentavo Augustinas, parašyta, kad Dievas pasaulį sutvėrė žiūrėdamas skaičiaus, svorio ir mato (*numerus, pondus et mensura*) – viduramžiams tai buvo, kaip pamatysime, kosmologinės kategorijos, kurios yra ne tik metafizinio *Bonum* išraiška, bet ir estetinės kategorijos.

Tokiai sampratai įsigalėti, be Bažnyčios Tėvų plėtotos biblinės tradicijos, nemažą įtaką darė ir antikos tradicija. Pasaulio grožis kaip idealaus grožio atspindys ir vaizdinys – tai platoniškos kilmės koncepcija; Chalcidijus (III–IV a. po Kr. gim.) savo *Timajo* komentaruose (kurie turėjo didžiulę reikšmę formuojantis viduramžių mentalitetui) kalbėjo apie *mundus speciossisimus generatorum... incomparabili pulchritudine* (įstabiausią nepakartojamo grožio sutvertųjų būtybių pasaulį), iš esmės atkartodamas Platono dialogo

išvadinę dalį (su kuria šie neišsamūs komentarai viduramžių, deja, nesupažindino):

> Iš tikrųjų šis mūsų pasaulis, prisipildydamas mirtingų ir nemirtingų kūrinių, tapo regima esybe, apimančia visa, kas matoma, o šis vienintelis ir viengimis dangus yra minties atvaizdas, pati didžiausia, geriausia, gražiausia ir tobuliausia pojūtyje apsireiškianti dievybė.[1]

O savo traktate *De natura deorum* Ciceronas pakartojo: *nihil omnium rerum melius est mundo, nihil pulchrius est* – iš visų daiktų nėra nieko geresnio bei gražesnio už pasaulį.

Visi šie teiginiai viduramžių intelektualinėje aplinkoje buvo išsakyti dar vaizdingiau, iš dalies tai lėmė krikščioniška meilė Dievo kūriniams, o iš dalies – neoplatonizmo nuostatos. Abi šios įtakos vaisingiausiai susiliejo Dionisijo Areopagiečio traktate *De divinis nominibus*. Čia pasaulis vaizduojamas kaip neišsenkantis grožio šaltinis, didingas pirminio grožio sklaidos pasireiškimas, spindesiu akinančios kaskados:

> *Supersubstantiale vero pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter traditam ab ipso omnibus existentibus juxta proprietatem uniuscujusque pulchritudinem; et sicut universorum consonantiae et claritatis causa, ad similitudinem luminis cum fulgore immittens universis pulchrificae fontani radii ipsius traditione et sicut omnia ad seipsum vocans unde et càllos dicitur, et sicut tota in totis congregans.*
>
> O Antbūtybinė Grožybė vadinama grožiu dėl to grožio, kurį Ji suteikia kiekvienai būtybei pagal jo savybes; Ji, kaip visuotinės dermės bei puikumo priežastis, tarytum šviesa nutvieskia

[1] Chalcidijaus komentaras, sykiu su jo lotyniškuoju *Timajo* vertimu, išspausdintas ketvirtajame *Corpus Platonicum Medii Aevi* (J.H. Waszinko redakcija, London–Leiden: Warburg Inst.-Brill, 1962). Šis sutelktas kosmoso grožis Tomui Jorkiečiui pakišo tokią mintį: *mundus totus est rotundus, orbicolatus et decenter factus, decorusque* – visas pasaulis yra pabaigtas, apvalus, gerai suręstas ir gražus (cit. iš De Bruyne 1946, II, p. 233).

viską savo grožiu nuspalvinančiais spindulių spiečiais, Ji visus daiktus prie savęs pritraukia (dėl to ir vadinama grožiu), ir viską tapatybėn [su savimi] sutelkia.

(*De divinis nominibus* IV, 7, 135)*

Nė vienas Pseudodionisijo komentatorius negalėjo atsispirti šiai užburiančiai vizijai, suteikiančiai natūraliam ir spontaniškam viduramžiškos sielos jausmų proveržiui teologinio orumo.

Jonas Škotas Eriugena vėliau išplėtojo koncepciją apie pasaulį kaip Dievo neprilygstamo grožio apsireiškimą, Dievo atsiskleidimą kaip idealusis ir materialusis grožis, išsamiai aptarė viso, kas sutverta, – panašių ir nepanašių daiktų, formų ir rūšių harmonijos, nuostabiai į darnią visumą susisiejančių skirtingų esminių ir atsitiktinių priežasčių sekų – žavesį (*De divisione naturae* 3, PL 122, kol. 637–638). Nebuvo nė vieno viduramžių autoriaus, kuris nebūtų gvildenęs šios pasaulio polifoniškumo temos, ir neretai greta santūrių, tikslių filosofinių apibūdinimų išsprūsta ekstaziškas susižavėjimas:

Cum inspexeris decorem et magnificentiam universi... invenies... ipsumque universum esse velut canticum pulcherrimum... caeteras vero creaturas pro varietate... mira concordia consonantes, concentum mirae jucunditatis efficere.

Kai apmąstai visatos grožį bei didingumą... tau pasirodys..., kad ši visata tarytum pati gražiausia giesmė..., [ir atrodo, kad] kiti kūriniai visa savo įvairove ... yra nepaprastai gražiai sutaikyti ir nuostabaus džiugesio harmoniją sukuria.

(Vilhelmas iš Auvergne, *De anima* V, 18, *Opera*, t. II, 2 priedas, Orléans 1674, p. 143a; žr. Pouillon 1946, p. 272)

* Pagal 1994 m. išleistą rusišką vertimą (kartu su originalo tekstu), tai būtų 4, 7, 42. žr.: Дионисий Ареолагит, *О божественных именнах. О мистическом богословии:* Тексты, перевод с древнегреческого, Санкт Петербург: Глаголъ, 1994, с. 107.

Siekiant šį estetinį kosmoso suvokimą apibūdinti filosofiškesniais terminais, buvo sukurta daugybė kategorijų, vienaip ar kitaip išsirutuliojusių iš minėtos *Išminties* knygos triados: iš *numerus, pondus et mensura* atsirado *modus, forma* ir *ordo, substantia, species* ir *virtus, quod constat, quod congruit* ir *quod discernit,* ir t.t. Tačiau šios sąvokos nebuvo tarpusavy suderintos ir visada vienodai gerai tiko apibūdinti ir daiktų grožį, ir jų gerumą, kaip matyti, pavyzdžiui, iš šios Vilhelmo iš Auxerre minties:

> *Idem est in ea (substantia) ejus bonitas et ejus pulchritudo... penes haec tria (species, numerus, ordo), est rei pulchritudo, penes quae dicit Augustinus consistere bonitatem rei.*
>
> Substancijoje sutampa jos gerumas ir jos grožis... daikto grožis priklauso nuo trijų atributų (rūšies, skaičiaus ir tvarkos), iš kurių, anot Augustino, susideda gėris.
>
> (*Summa aurea,* Paris, 1500, l. 57d ir 67a; žr. Pouillon 1946, p. 266)

Tam tikru raidos momentu scholastika pajuto poreikį susisteminti šias kategorijas ir griežtai filosofiškai pagaliau apibrėžti šią estetinę kosmoso viziją, tokią paplitusią, tačiau tokią miglotą, apraizgytą poetinių metaforų.

2. *Transcendentalijos. Filipas Kancleris*

Tryliktajame šimtmetyje scholastai buvo pasiryžę paneigti dualizmą, kuris iš persų manichiejų bei pirmųjų amžių krikščionybės gnostinių krypčių įvairiais būdais išplito tarp katarų, ypač Provanse. Dualistinė erezija teigė, kad ne tik žmogaus sielą, bet ir visą kosmosą drasko žiauri dviejų amžinai egzistuojančių principų* – šviesos ir tamsos, gėrio ir blogio kova. Kitaip sakant, iš šios dualistinės erezijos išplauktų, kad blogis nėra akcidencija

* It. *principi... increati ed eterni* – nesutverti ir amžinieji principai, t.y. tokie, kurie buvo iki Didžiojo kūrimo akto.

(atsitiktinumas), atsiradusi iškart po dieviškojo sukūrimo (angelų arba pasaulio), bet tarsi prigimtinis trūkumas, nuo kurio kenčianti ir pati dievybė.

Bijodama, kad gali įsigalėti neaiškios baigties kovos tarp gėrio ir blogio dialektika, scholastika siekė patvirtinti pozityvųjį viso sukūrimo, netgi, atrodytų, tamsiausių jo ypatumų, pradą. O tas tobulas instrumentas, kurį scholastika nusikalė, kad galėtų teigiamai įvertinti pasaulį, buvo teorija apie transcendentalias ypatybes kaip būties *conditiones concomitantes.*[2]

Juk įrodžius, kad vienumas, tiesa, gėris nėra sporadiškai ar atsitiktinai įkūnijamos vertybės, bet metafiziniame lygmenyje glaudžiai susijusios su būtimi kaip jos koegzistuojančios ypatybės, išeitų, kad visa, kas egzistuoja, yra viena, teisinga ir gera.

Tokioje intelektinėje aplinkoje šimtmečio pradžioje pasirodo Filipo Kanclerio *Summa de bono,* kurioje pirmą sykį mėginama pateikti tikslų transcendentalijų apibrėžimą ir nubrėžti jų klasifikavimo metmenis, remiantis Aristotelio ontologija, t.y. Stagiriečio užuominomis apie *vienumą* ir *tiesą* pirmojoje *Metafizikos* knygoje (III, 8; IV, 2; X, 2), bei arabų padarytomis išvadomis (aristoteliškąją būties ypatybių grupę jie papildė tokiomis sąvokomis kaip *res* ir *aliquid*). Visą dėmesį sutelkęs *bonum* problemai (tai būtent XIII amžiaus polemikos su manicheizmu naujovė),

[2] Scholastinėje filosofijoje transcendentalijos reiškia bendrąsias būties ypatybes. Kitaip nei kategorijos, kurios būtį suskirsto į 10 neturinčių bendrų elementų klasių arba rūšių (substancija, kiekybė, kokybė, santykis etc.), transcendentalijos (taip vadinamos, nes peržengia kategorijų ribas) yra koegzistuojančios būties ypatybės. Joks daiktas vienu metu negali būti substancija ir kiekybė, kokybė ir santykis, tačiau kiekvienai būtybei, nepaisant jas nusakančių kategorijų, galima priskirti transcendentalijas. Dėl tokio koegzistavimo scholastai transcendentalijų konvertiškumą susiejo su būtimi. Transcendentalijos tradiciškai yra *unum, res, aliquid, verum* ir *bonum.* Apie *pulchrum* plg. 7.4 ir 8 sk.

Filipas, arabų įkvėptas, išplėtojo teoriją apie transcendentalijų tapatumą ir sukeičiamumą (konvertabilumą) bei apie jų atsiskyrimą *secundum rationem*. Gėris ir būtis susikeičia tarpusavyje, tačiau gėris būčiai visgi kai ką suteikia, atsižvelgiant į tai, kaip ji suvokiama: *bonum et ens convertuntur... bonum tamen abundat ratione supra ens.** Gėris – tai būtis, suvokiama savo tobulybės atžvilgiu, įtikinamai susieta su tikslu, kurio trokšta, siekia, kaip ir *unum* yra būtis, suvokiama savo neskaidomos esmės atžvilgiu.

Filipas apskritai nekalbėjo apie grožį, tačiau jo amžininkai, ypač komentuodami Pseudodionisijų (mat šis nuolat mini sąvoką *pulchritudo*), buvo tiesiog priversti aiškintis, ar grožis yra transcendentali ypatybė. Pirmiausia to reikėjo norint tiksliomis kategorijomis perteikti estetinę kosmoso viziją, antra, siekiant transcendentalijų atžvilgiu apibrėžti tą įvairialypę ir sudėtingą triadų terminiją, galiausiai bandant apibūdinti tiksliai metafiziniu lygmeniu gėrio ir grožio sąsajas, nenukrypstant nuo scholastinės metodologijos nuostatų. To meto pajauta krikščioniškuoju spiritualizmu alsuojančioje atmosferoje atgaivino graikų kalokagatiją (*kalokagathia*), *kalos kai agathos*** diadą, žyminčią harmoningą fizinio grožio ir dorybės susiliejimą. Tačiau filosofas scholastas siekė perprasti, kas yra abiejų vertybių tapatybė ir kokios jų autonomijos ribos.

Jeigu grožis yra nekintanti visos būties ypatybė, tada kosmoso grožis jau turi tvirtą metafizinį pagrindą, o ne remiasi paprastu poetiniu susižavėjimu. Tačiau poreikis *secundum rationem* atskirti transcendentalijas skatino nustatyti, kokiais atvejais kokia nors būtis gali būti analizuojama grožio aspektu – t.y. apibrėžti estetinės vertės autonomiškumo sąlygas bendroje vertybių hierarchijoje.

* Gėris ir būtis yra [tarpusavy] sukeičiami... vis dėlto gėris pranoksta būtį protingumu.

** Gražus ir geras.

3. Pseudodionisijo komentarai

Ši diskusija labai svarbi, nes parodo, kad tam tikru kritiniu momentu scholastikai teko imtis spręsti estetines problemas. Ankstyvaisiais viduramžiais, nors ir buvo kalbama apie daiktų grožį bei grožį apskritai, tačiau vengta formuluoti su juo susijusias specifines kategorijas. Įdomu pasekti, kaip graikiškų Pseudodionisijo raštų vertėjai suprato tokias sąvokas kaip *kalòn* ir *kàllos*. Pirmasis *De divinis nominibus* (*Apie Dievo vardus*) vertėjas Hilduinas 827-aisiais metais, *kalòn* suvokdamas kaip metafizinį gėrį, ketvirtojo skyriaus septintojo skirsnio 33–34 eilutes* išvertė taip:

> *Bonum autem et bonitas non divisibiliter dicitur ad unum omnia consummante causa... bonum quidem esse dicimus quod bonitati participat...*
>
> Tai, kas gera, ir gėris nėra išskiriami vienoje juos apimančioje priežastyje... mat geru vadiname tai, kas dalyvauja gėryje...

O praėjus trims šimtmečiams Jonas Saracėnas tas pačias eilutes verčia šitaip:

> *Pulchrum autem et pulchritudo non sunt dividenda in causa quae in uno tota comprehendit... Pulchrum quidem esse dicimus quod participat pulchritudine... etc.*
>
> Tai, kas gražu, ir grožis nėra išskirtini priežastyje, kuri visa į viena susieja... mat gražiu vadiname tai, kas dalyvauja grožyje... etc.
>
> (*Dyonisiaca*, p. 178-179)

Anot De Bruyne'o, Hilduino ir Jono Saracėno tekstus skiria visas pasaulis. Tai daugiau nei skirtingos doktrinos bei kitokia Dionisijo teksto samprata. Hilduiną ir Saracėną skiria barbariškųjų amžių pabaiga, Karolingų Renesansas,

* Numeracija pateikiama pagal graikišką-rusišką Pseudodionisijo teksto redakciją.

Alkvino ir Rabano Mauro humanizmas, įveikta apokaliptinė tūkstantmečio pabaigos baimė, naujai suvoktas gyvenimo pozityvumas, feodalizmo evoliucija miesto kultūros link, pirmieji kryžiaus žygiai, atverti nauji prekybos keliai, romanikos periodas bei didžiosios piligrimystės į Santjago de Kompostelą, pirmasis gotikos sužydėjimas. Jautrumas estetinei vertei kinta vis labiau gilinantis į žemiškus dalykus, o sykiu bandoma naująją pasaulio viziją įsprausti į teologinės doktrinos rėmus.

Per tuos šimtmečius tarp Hilduino ir Saracėno grožį įvairiais būdais imta priskirti transcendentalijoms. Pavyzdžiui, Otlohas iš Sant Emmerano (XII amžiaus pradžia) esminę grožio savybę *consonantia* priskyrė kiekvienam kūriniui: *consonantia ergo habetur in omni creatura* – taigi sandermė glūdi kiekviename kūrinyje (*Dialogus de tribus quaestionibus*, PL 146, kol. 120).

Šia linkme ir plėtojosi įvairios teorijos apie kosminę tvarką bei muzikinę visatos struktūrą (kaip pamatysime kiek vėliau). Kol pagaliau XIII amžius, apsiginklavęs įvairių tyrinėjimų, kaip Filipo Kanclerio, sukurtais terminologijos ginklais, puolė skrupulingai nagrinėti minėtas kategorijas ir jų sąsajas.

4. Vilhelmas iš Auvergne ir Robertas Linkolniškis

Vilhelmas iš Auvergne 1228 metais pasirodžiusiame veikale *Tractatus de bono et malo* aptaria doro elgesio grožį ir teigia, kad jutiminis grožis *yra tai, kas miela reginčiojo akiai* (prie šio įdomaus teiginio dar sugrįšime), o vidinis grožis suteikia malonumą jį patiriančiai sielai ir akina save pamilti. Žmogaus sieloje išsiskleidžiantį gėrį, pagal analogiją su išoriniu regimu grožiu, vadiname gražumu ir kilnumu (*pulchritudinem seu decorem ex comparatione exterioris et visibilis pulchritudinis*). Vilhelmas suformuluoja moralinio grožio ir *honestum* lygiareikšmiškumą,

akivaizdžiai remdamasis stoikų tradicija, Ciceronu bei Augustinu (veikiausiai ir Aristotelio *Retorika*: „grožis yra tai, kas mėgstama savaime bei malonu, arba tai, kas būdamas geras, yra mielas, kadangi geras", *Retorika* 1, 9, 1366 a 33). Tačiau Vilhelmas pasitenkino tik apibūdinimu, toliau neplėtodamas šios teorijos.

1242 metais Tomas Galas Verčelietis* baigė rašyti savo *Corpus Dionysianum* komentarą (*Explanatio*), kuriame grįžta prie grožio ir gėrio asimiliacijos problemos. Robertas Linkolniškis dar prieš 1243 metus rašytuose Dionisijo komentaruose, Dievui kaip vardą priskirdamas ir *Pulchritudo*, pabrėžia:

> *Si igitur omnia communiter bonum pulchrum „appetunt", idem est bonum et pulchrum.*
>
> Tad jei visa kartu trokšta ir gėrio, ir grožio, tai gėris ir grožis yra tas pat.

Vis dėlto jis pridūrė, kad nors šiedu atributai susilieja daiktų konkretume (ir vienybėje su Dievu, kurio vardai rodo iš Jo kylančius bei visuose kūriniuose besireiškiančius maloningus kūrybinius procesus), tačiau gėris ir grožis *diversa sunt ratione***:

> *Bonum enim dicitur Deus secundum quod omnia adducit in esse et bene esse et promovet et consummat et conservat, pulchrum autem dicitur in quantum omnia sibi ipsis et ad invicem in sui identitate facit concordia.*
>
> Mat Dievas vadinamas geru, kadangi visa kam suteikia būtį bei atitinkamą gėrį, ir jį didina, tobulina bei sergsti; gražiu Jis vadinamas todėl, kad visuose daiktuose, kartu ir atskirai, Jis kuria tapatybės su savimi darną.
>
> (Pouillon 1946, p. 321)

* Thomas Gallus Vercellensis.

** Konceptualiai skiriasi (*lot.*).

Gėris įvardija Dievą todėl, kad Jis yra egzistencijos šaltinis ir įtvirtina daiktų buvimą, o grožis įvardija todėl, kad Jis yra kūrinijos *organizuojanti priežastis*. Pažymėtina, kad tą patį metodą, kurį Filipas naudojo atskirti *unum* ir *verum*, Robertas pritaikė atskirti *pulchrum* ir *bonum*.

5. „*Summa fratris Alexandri*“ *ir šventasis Bonaventūras*

Minėtinas dar vienas svarbus 1245 metais baigtas darbas, su kuriuo Linkolniškis galėjo susipažinti ir anksčiau. Tai vadinamoji Aleksandro iš Halės *Summa*. Iš tiesų tai trijų autorių pranciškonų darbas: Jeano de la Rochelle, ne ką geriau žinomo Frater Considerans ir paties Aleksandro. Grožio transcendentalumo bei jo atskyrimo nuo kitų vertybių problema čia sprendžiama gana ryžtingai.

Jeanas de la Rochelle iškėlė klausimą, *si secundum intentionem idem sunt pulchrum et bonum* – ar intencijos atžvilgiu grožis ir gėris yra tas pat. *Intentio*, jo supratimu, yra į daiktą žvelgiančiojo intencija – tai ir yra klausimo naujumas. Jis visai neabejojo, kad *pulchrum* ir *bonum* objekte yra tapatūs, ir sutiko su Augustino požiūriu, kad *honestum* panašėja į pažinų grožį. Vis dėlto gėris (kiek jis sutampa su *honestum*) ir grožis nėra vienas ir tas pat:

> *Nam pulchrum dicit dispositionem boni secundum quod est placitum apprehensioni, bonum vero respicit dispositionem secundum quam delectat affectionem.*
>
> Iš tiesų grožis nusako gėrio padėtį pagal tai, kas miela supratimui, o gėris žymi padėtį pagal tai, kas tenkina jausmą.
>
> (*Summa theologica*, leid. Quaracchi I, 103)

Gėris susietas su tikslo priežastimi, o grožis – su formaliąja priežastimi. Juk *speciosus* išvedama iš *species, forma* (ši idėja randama jau Plotino *Eneadose* 1, 6, 2; 11, 4, 1, ir Augustino *De vera reliogine* 40, 20). „Brolio Aleksandro Sąvade“ (*Summa fratris Alexandri*) kalbant apie formą turimas

omeny substancinis gyvenimo principas, Aristotelio forma. Tad visatos grožiui buvo suteiktas šis naujas pagrindas. Tiesa, gėris ir grožis, kaip savo ruožtu išsamiau paaiškina Frater Considerans, gali būti sukeisti vietomis ir skiriasi tik logiškai (*ratione*). Tiesa yra formos išsiskleidimas vidinės objekto esmės atžvilgiu, grožis – formos išsiskleidimas išorinės objekto esmės atžvilgiu.

Šis tekstas kai kuriais itin įdomiais teiginiais smarkiai skiriasi nuo iš pažiūros analogiško Linkolniškio veikalo. Jame gėris ir grožis skiriasi *ratione* Dievo požiūriu ir konkretaus kūrybinio proceso atžvilgiu, o Aleksandro Sąvade skirtis *ratione* – reiškia veikiau jau skirtis *intentione*. Tai yra, daikto grožis apibrėžiamas remiantis jo santykiu su suvokėju. Be to, Robertas Linkolniškis gėrį ir grožį laikė dieviškais vardais ir manė juos esant substancialiai identiškus išsiskaidžiusioje gyvenimo Vienovėje, tuo tarpu Sąvade šios dvi vertybės pirmiausia grindžiamos konkrečia daiktų forma.

Šiuo atveju nebeatrodė būtina grožį didelėmis raidėmis įrašyti į transcendentalijų eilę. Trys pranciškonai Sąvade šio žingsnio ir nežengė, pirmiausia dėl scholastams būdingos sveikos nuovokos neleisti *apertis verbis** įsitvirtinti bet kokiai filosofinei naujovei. Ir visi vėlesni filosofai daugiau ar mažiau laikėsi šio apdairaus atsargumo.

Todėl labai drąsus atrodo šv. Bonaventūro sprendimas, pateiktas viename 1250 metais pasirodžiusiame, tačiau menko atgarsio tesusilaukusiame jo veikalėlyje.[3] Jis aiškiai įvardija keturis būties būvius – *unum, verum, bonum et pulchrum* – ir paaiškina jų sukeičiamumą ir skirtingumą. Vienis (*unum*) yra susijęs su veiksmo priežastimi (*causa efficiens*), tiesa (*verum*) – su formaliąja priežastimi (*causa formalis*),

* Atvirais žodžiais (*lot. paž.*).

[3] Jį išspausdino P. Henquinet tęstiniame leidinyje *Études franciscaines* nr. 44 (1932) ir nr. 45 (1933); šis tekstas cituojamas ir Pouillon 1946, p. 282.

gėris (*bonum*) – su tikslo priežastimi (*causa finalis*), o grožis (*pulchrum*) – *circuit omnem causam et est commune ad ista... respicit communiter omnem causam*, apima kiekvieną iš jų ir yra bendras visoms... susijęs apskritai su visomis priežastimis. Taigi grožis apibrėžiamas tiesiog kaip visų kartu transcendentalijų puikumas, kaip sakė, atrodo, nežinodami šio veikalo, kai kurie mūsų šimtmečio scholastinės filosofijos tyrinėtojai (žr.: Maritain 1920, p. 183; Marc 1951).

Nors ir koks įdomus atrodytų šv. Bonaventūro formulavimas, Aleksandro iš Halės Sąvade galima rasti dar radikalesnių, nors ir ne tokių akivaizdžių naujovių. Du esybę nusakantys teiginiai – 1) grožis yra pagrįstas objekto forma; 2) grožiui būdingas ypatingas pasigėrėjimą sužadinantis santykis su suvokėju – vėliau buvo sėkmingai plėtojami.

6. Albertas Didysis

Pirmąją tezę išsamiai nagrinėjo Albertas Didysis ketvirtojo *De divinis nominibus* skyriaus komentare (šis komentaras, pavadintas *De pulchro et bono*, ilgą laiką buvo šv. Tomo Akviniečio *Opuscula*[4]).

Pradžioje Albertas atkartoja *Summa fratris Alexandri* teiginius:

> *Illud [bonum] accidit pulchro, secundum quod est in eodem subiecto in quo est bonum... differunt autem ratione... bonum separatur a pulchro secundum intentionem.*
>
> Gėris susilieja su grožiu, kadangi pastarasis yra tame pačiame subjekte, kuriame yra ir gėris... tačiau jie skiriasi tuo, kaip yra proto suvokiami... gėris nuo grožio skiriasi savo intencija.
>
> (*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 ir 86; *Opera omnia* XXXVII/1, p. 182 ir 191)

Toliau jis pateikia savo garsųjį grožio apibrėžimą:

> *Ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas vel super diversas vires vel actiones.*

[4] St. Thomas, *Opuscula spuria*, leid. Mandonnet, Paris, 1927, p. 436, 2.

Universalioji grožio esmė glūdi formos spindesyje, kylančiame iš proporcingųjų materijos dalių arba iš įvairių galių bei veiksmų.

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72;
Opera omnia XXXVII/1, p. 182)

Tokio pobūdžio teiginys liudija, kad grožis neabejotinai priskiriamas kiekvienai esybei kaip jos metafizinė savybė; ir visatos grožį galima pagrįsti ne tik poetiniais išgyvenimais. Kiekvienoje esybėje įmanu atskleisti grožį, kaip formos, kuri ją pašaukia gyvenimui, spindesį; ši forma tvarko materiją pagal proporcijos kanonus ir pati iš jau sutvarkyto, savo organizuojantįjį poveikį skleidžiančio substrato spinduliuoja tarytum šviesa.

Pulchritudo consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae, sicut in formali; [vadinasi] sicut ad pulchritudinem corporis requiritur, quod sit proportio debita membrorum et quod color superslendeat eis... ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem vel partium vel principiorum vel quorumcumque quibus superslendeat claritas formae.

Materijos požiūriu grožis susideda iš sudėtinių komponentų, o formos požiūriu – jis glūdi formos spindesyje; [vadinasi] tiek kūniškam grožiui reikia, kad būtų tinkamos narių proporcijos bei spalva tiesiog spindėtų... tiek ir visuotinio grožio esmė reikalauja abipusių proporcijų tarp visų dalių ir jų elementų bei pradmenų, ir jie turi tiesiog spindėti savo formos grynumu.

(*Super Dionysium de divinis nominibus* IV, 72 ir 76;
Opera omnia XXXVII/1, p. 182–183 ir 185)

Iš įvairių tradicijų perimtos empirinės grožio koncepcijos čia įspraudžiamos į griežtus aristoteliško empirizmo rėmus. Ši pozicija ypač svarbi norint suprasti ir šv. Tomo Akviniečio estetiką. Forma (*morfe*) sujungiama su materija (*hyle*), kad suteiktų gyvybę konkrečiai ir individualiai sub-

stancijai. Anot Alberto, būtent hilomorfizmo kontekste galima rasti taikų visų iš *Išminties* knygos kilusių triadų sprendimą: ir iš tiesų, šioje sistemoje *modus, species* ir *ordo, numerus, pondus* ir *mensura* tampa formaliosios realybės predikatais. Tobulumas, grožis, gėris grindžiami forma; kad koks nors daiktas būtų geras ir tobulas, jis privalo turėti visas ypatybes, kurias atitinka ir tvarko forma. Forma sąlygojama bei apibrėžiama *modi* (vadinasi, ir *mensurae* bei proporcijos), esybei ji nustato *species* (atsižvelgdama į sudedamųjų dalių visumą, taigi pagal *numerus*); vadinasi, remdamasi individualiu esybės polinkiu, arba *pondus*, forma nukreipia ją į tikrąjį jos tikslą, prideramą jos *ordo*.[5]

Nors Alberto koncepcija labai organiška bei pažangi, bet žmogaus pažinimo veiksmo jis nelaiko esminiu struktūriniu grožio elementu, t.y. kitaip nei *Summa fratris Alexandri*, kur šis klausimas yra svarstomas, Alberto estetika yra griežtai objektyvistinė – grožis čia apskritai negali būti apibrėžiamas *secundum notitiam sui ab aliis*, t.y. pagal tai, kaip kiti jį suvokia. Netgi priešingai: žinodamas, kad prieštarauja Cicerono teiginiui iš *De officiis*, Albertas įrodinėja, kad dorybė spinduliuotų grožiu dėl savo pačios *claritas* net ir tada, jei niekas nieko apie ją nežinotų, *etiamsi a nullo cognoscatur*. Kaip tvirtina Albertas, *notitia ab aliis* formos objektyviai nesąlygoja, atvirkščiai, ją apibrėžia *claritas* savuoju *splendor* (*Super Dionysium* IV, 76, p. 185). Grožis šiame savo spindesy *gali* būti pažinus, bet tai tik šalutinė, ne esminė galimybė.

Tai ne toks jau menkas skirtumas. Be šio metafizinio objektyvizmo, anot kurio, grožis yra daiktų savybė, objektyviai nepriklausanti nuo žmogaus pastangų jį apibrėžti ar

[5] Kompleksiškai ir labai sudėtingai visas triadas Albertas susistemino savo traktate *Summa de bono*; žr. šios sistemos santrauką bei schemą De Bruyne 1946, III, p. 153-161.

apriboti, iškyla ir kito tipo objektyvizmas, teigiantis, kad grožis, nors ir būdamas transcendentalia būties ypatybe, visgi atsiskleidžia iš žmogaus santykio su objektu *sub ratione pulchri*. Šis antrasis tipas – tai šv. Tomo Akviniečio objektyvizmas.

Tai nereiškia, kad Tomas ketino – tyčia ir tikrai sąmoningai – pateikti originalią grožio teoriją. Tačiau taip, kaip jis šias tradicines doktrinas perėmė ir įtraukė į savo sistemą, žvelgiant į visą kontekstą, kelia būtent tokį įspūdį. Scholastines sistemas (o Tomo Akviniečio sukurtoji, beje, yra išsamiausias ir brandžiausias tokios sistemos pavyzdys) būtų pravartu palyginti su kompiuteriu *ante litteram*: kartą įvedus visus duomenis, kiekvienas pateiktas klausimas būtinai susilaukia išsamaus atsakymo. Suprantama, atsakymas gali būti išsamus ir patenkinantis tik *tam tikros* apibrėžtos logikos ir *tam tikro* realybėje egzistuojančių ryšių suvokimo atžvilgiu: *summa* – tai tarsi viduramžių kompiuteris, tačiau jis mąsto bei atsakinėja į klausimus net ir tais atvejais, kai jo autorius net neįtarė visų kokios nors idėjos niuansų. Taigi viduramžių estetikos tradicija kūrė begalę teorijų; pavyzdžiui, buvo svarstoma matematinė grožio koncepcija, metafizinė šviesos estetika, ypatinga vizijos psichologija, formos, kaip spindesio (*splendor*) ir džiugesio priežasties, teorija. Apžvelgdami, kaip šios temos buvo plėtojamos, traktuojamos įvairiais amžiais, geriau suprasime, kokia branda buvo pasiekta tryliktajame šimtmetyje, ir pamatysime, kaip įvairiausios problemos bei jų sprendimai buvo sujungiami į nuoseklią (panašią kaip tomistinė) sistemą.

4

Proporcijų estetika

1. *Antikos tradicija*

Vienam iš grožio apibrėžimų viduramžiais teko ypatinga sėkmė. Tai šv. Augustino žodžiai: *Quid est corporis pulchritudo? congruentia partium cum quadam coloris suavitate* ... Kas yra kūno grožis? Tai jo dalių, nuspalvintų maloniomis spalvomis, atitikimas (*Epistula* 3, CSEL 34/1, p. 8). Šis apibūdinimas beveik pakartoja analogišką Cicerono teiginį (*Corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate, eaque dicitur pulchritudo**; *Tusculanae* IV, 31, 31), kuriuo jis apibendrino stoikų ir apskritai antikos tradiciją, išreiškiamą diada *chrôma kaì symmetrìa.***

Tačiau seniausia ir pagrįsčiausia šio apibūdinimo dalis yra atitikimo, *congruentia,* t.y. proporcijos, skaičiaus idėja, siekianti net ikisokratikų filosofiją.[1] Ši iš esmės kiekybinė grožio koncepcija įsitvirtino per Pitagorą, Platoną, Aristotelį ir vis iškildavo graikų filosofijoje[2], kol savo klasikinę

* Tam tikru būdu sutvarkytas kūno dalių pavidalas, [derantis] ypatingu spalviniu žavesiu, vadinamas grožiu.

** Spalva ir simetrija.

[1] Tvarka ir proporcija yra gražios bei naudingos (Aristoksenas, Diels, I, 469).

[2] Plg. Aristotelis, *Top.* III, I, 116 l 21; *Met.* XII, 3, 1087 a 36; Platonas, *Filebas,* 26 a 6.

išraišką (kartu su praktine terminija) įgijo Polikleto kanone ir vėliau Galeno rašytame šios doktrinos išdėstyme (plg. Panofsky 1955, p. 64 tt.; Schlosser 1924, it. vert. p. 65 tt.). Nors parašytas kaip praktinių taisyklių rinkinys, kanonas įsiliejo į bendrą pitagorietiškosios minties tėkmę ir ilgainiui tapo dogmatinės estetikos dokumentu. Vienintelis mus pasiekęs jo fragmentas – teorinis teiginys, kad „grožis skleidžiasi labai palengva, per daugybę skaičių", o Galenas, apibendrindamas kanono idėjas, teigia, jog „grožio esmė – ne detalės, o harmoninga dalių proporcija: vieno piršto proporcingumas kito piršto atžvilgiu, visų pirštų – plaštakos, ...vienų dalių – kitų dalių atžvilgiu, kaip parašyta Polikleto kanone" (*Placita Hippocratis et Platonis* V, 3). Iš šių minčių išsirutuliojo paprasta ir universali teorija – grožio apibrėžimas, kai skaitmenimis išreiškiama formalioji tobulybė. Daugybę iš šios koncepcijos kilusių variantų būtų galima nusakyti vienu fundamentaliu *vienybės įvairovėje* principu.

Kitas viduramžių proporcijų teorijos šaltinis buvo Vitruvijus. Jo raštais nuo IX amžiaus nuolat remdavosi ir teoretikai, ir praktikai, čia atrasdami ne tik sąvokas *proportio* ir *symmetria*, bet ir tokius apibrėžimus, kaip:

> *ratae partis membrorum in omni opere totiusque commudulatio* arba *ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibus separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*
>
> [proporcingumas – tai] tam tikros kiekvieno kūrinio dalies elementų atitikimas visumai *arba* atitinkama kūrinio detalių darna bei kiekvieno atskirai paimto fragmento atitikimas bendram visos figūros vaizdiniui.
>
> (*De architectura* III, 1; I, 2)

Tryliktajame šimtmetyje Vincentas iš Beauvais savo *Speculum maius* (I, 28, 2) apibendrino Vitruvijaus teoriją apie žmogaus kūno proporcijas, o minėtos dalių atitikimo

taisyklės labai artimos graikų proporcingumo koncepcijai, pagal kurią gražaus daikto matmenis daugiau lemia dalių tarpusavio santykis (pavyzdžiui, veidas sudaro dešimtąją kūno dalį ir panašiai) nei kiekvienos jų santykis su abstrakčiais skaičiais (plg. Panofsky 1955, p. 66).

2. *Muzikos estetika*

Iš šių šaltinių proporcijų teorija pasiekė viduramžius. Antikos ir viduramžių sandūroje stovi Augustinas, ne kartą naudojęs šią koncepciją (plg. Svoboda 1927), ir tiesiog neįvertinamą įtaką visai scholastinei minčiai padaręs autorius – Boecijus. Jis viduramžiams perdavė pitagorietiškąja mąstysena grįstą proporcijų filosofiją, kuri plėtojama muzikos teorijos kontekste. Būtent dėl Boecijaus įtakos Pitagoras viduramžiais tampa muzikos išradėju: *primum omnium Pythagoras inventor musicae** (plg. *Engelberti Abb. Admontensis de musica*, skyr. X).

Boecijaus raštuose atsiskleidžia labai simptomiški, tipiški viduramžių mąstysenos bruožai. Kalbėdamas apie muziką, Boecijus turi omeny matematikos mokslą, tyrinėjantį muzikos dėsnius. Muzikas – tai teoretikas, išmanantis garsų pasaulį valdančias matematikos taisykles, tuo tarpu atlikėjas tėra nieko neišmanąs tarnas, o kompozitorius – instinktų vergas, nepažįstantis to neapsakomo muzikos grožio, kurį tegalinti atskleisti teorija. Tiktai tas, kuris ritmus ir melodijas vertina pasitelkęs protą, gali vadintis muziku. Atrodo, kad Boecijus tiesiog liaupsina Pitagorą, jog šis muziką pradėjęs tyrinėti *relicto aurium judicio*, nuošaly palikdamas klausos sprendimus (*De musica* I, 10).

Tai yra teoricistinė blogybė, būdinga ankstyvųjų viduramžių muzikos teoretikams. Vis dėlto netgi toks pernelyg teorinis proporcijų suvokimas skatino nagrinėti ir

* Pats pirmasis išrado muziką Pitagoras (*lot.*).

aktualias juslinės patirties struktūras, o muzikinės kūrybos praktika leido pamažu konkretinti pačią proporcijos idėją. Kita vertus, Boecijų pasiekė jau antikos patikrinta proporcijos koncepcija, tad jo teorija nebuvo vien tik išgalvota abstrakcija. Į pasaulį jis žvelgė kaip jautrus intelektualas, gyvenantis gilios istorinės krizės apimtoje epochoje, kai žlunga atrodytų amžinos vertybės: antika tiesiog nyko šio paskutinio humanisto akyse, raštijos kultūra toje barbariškoje epochoje buvo kone žlugusi, Europos lūžis pasiekė vieną tragiškiausių momentų. Todėl Boecijus ieškojo atramos vertybėse, kurios negali išnykti: savo dėmesį sutelkė į skaičių dėsnius, kurie – kas benutiktų – valdo gamtą ir meną. Netgi tomis akimirkomis, kai pasaulio grožis jį nuteikdavo labai optimistiškai, jis likdavo išminčiumi, savo nepasitikėjimą reiškinių pasauliu slepiančiu po susižavėjimo matematinių duomenų grožiu skraiste. Taigi proporcijų estetika į viduramžius įžengė kaip dogma, kurios nebereikia įrodinėti, tačiau ji inspiravo aktyvias ir vaisingas pastangas peržiūrėti pačią koncepciją.[3]

Boecijaus muzikos teorija yra pakankamai gerai žinoma. Kartą Pitagoras pastebėjo, kad kalviams daužant kūjais per priekalą girdimi skirtingo aukščio garsai, ir priėjo išvadą, kad santykiai tarp skirtingų gamos garsų yra proporcingi kūjų svoriui. Taigi skaičiai valdo ir tvarko garsus, nepriklausomai, tai materialus pasaulis ar meninė kūryba.

> *Consonantia, quae omnem musicae modulationem regit, praeter sonum fieri non potest... Etenim consonantia est dissimilium inter se vocum in unum redacta concordia... Consonantia est acuti soni gravisque mixtura suaviter uniformiterque auribus accidens.*

[3] J. Combarieu (*Histoire de la musique*, 6-asis leid., Paris, 1938, t. I, p. 24) teigia, kad Pitagoro įtaką muzikos teorijai būtų galima palyginti su Aristotelio įtaka filosofijai. Iš tiesų sunku paneigti, kad kaip tik dėl šios įtakos buvo išplėtotas toks svarbus *proportio* principas, veikiai pritaikytas ir praktinėms reikmėms.

Konsonansas, valdantis muzikines moduliacijas, negali atsirasti be garso ... Ir iš tiesų konsonansas yra į viena sujungtų tarpusavy skirtingų garsų darna ... Konsonansas – tai aukštų ir žemų garsų mišinys, švelniai ir tolygiai veikiantis klausą.

(*De musica* I, 3 ir 8, PL 63, kol. 1172, 1173 ir 1176)

Estetinis muzikos suvokimas irgi remiasi proporcijos principu: pati žmogaus prigimtis verčia nusigręžti nuo disonuojančios muzikos ir atsiduoti maloniems garsams. Tai patvirtina ir psichologinė muzikos doktrina: skirtingos muzikinės dermės skirtingai veikiančios žmonių psichologiją, be to, vieni ritmai esą sunkūs, kiti santūrūs, vieni tinka ugdyti vyriškumą, o kiti yra lengvi bei geidulingi. Kaip rašo Boecijus, spartiečiai tikėjo, kad muzika gali padėti tramdyti savo jausmus, o Pitagoras kartą nuramino pasigėrusį jaunuolį, priversdamas jį klausytis hipofrygine derme ir spondėjaus ritmu sukurtos melodijos (mat fryginė dermė jaunikaitį ėmė pernelyg jaudinti). Pitagoriečiai, norėdami išsivaduoti nuo dienos rūpesčių ir nugrimzti į miegą, dainuodavo ypatingas lopšines, o prabudę miegus varydavo jau su kitokiomis giesmėmis.

Visus panašius reiškinius Boecijus aiškino proporcijos teorija: žmogaus kūną ir sielą valdo tie patys dėsniai kaip ir muzikinius reiškinius, tos pačios proporcijos randamos ir kosmoso harmonijoje; taigi mikro- ir makrokosmosas yra susieti tuo pačiu saitu – ir matematiniu, ir estetiniu principu. Žmogus yra suderintas pagal pasaulio taktą ir todėl patiria džiaugsmą sulig kiekvienu šio artumo proveržiu: *amica est similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria.**

Psichologinė *proportio* teorija buvo įdomiai plėtojama ir viduramžių pažinimo teorijos kontekste, tačiau daugiausia minčių sužadino Boecijaus kosmoso proporcijų koncepcija. Remiantis sąvoka *musica mundana* pateikiama pitagorietiškoji sferų harmonijos teorija, tai yra muzikinė

* Panašumas – draugas, o nepanašumas – atkarus ir nepakenčiamas (lot.).

gama, kurią, pasak Pitagoro, sukuria septynios planetos: kiekviena planeta, besisukdama apie nejudrią Žemę, skleidžia tam tikrą garsą, kuris yra tuo aukštesnis, kuo toliau nuo Žemės ir kuo greičiau ji skrieja (*De musica* I, 2). Visos kartu jos sukuria nuostabiausią ir švelniausią muziką, kurios negalime girdėti dėl savo juslių ribotumo; panašiai, kaip negalime jausti visų tų kvapų, kuriuos užuodžia šunys – vėliau ne itin vykusiai palygins Jeronimas Moraviškis (plg. Coussemaker 1864, I, p. 13).

Tai dar sykį parodo viduramžių grynojo teoretizavimo ribotumą: išties jeigu kiekviena planeta, kaip teigiama, skleidžia vieną gamos garsą, tai visos planetos kartu turėtų skambėti tiesiog kakofoniškai. Tačiau viduramžių teoretikas, įrodinėdamas skaitmeninių saitų tobulybę, dėl tokių prieštaravimų nesuko sau galvos. Dar ir vėlesniaisiais viduramžiais nebuvo atsisakyta šio platoniškųjų nuostatų palikimo. O mokslo keliai iš tiesų begaliniai: juk kai kurie Renesanso astronomai ėmė įtarinėti Žemę irgi judant, remdamiesi tuo, jog ji tiesiog privalanti judėti, kad skleistų aštuntąjį gamos garsą ir taip pati gama būtų baigta. Antra vertus, *musica mundana* teorija paskatino dar konkretesnį kosminių ciklų grožio suvokimą: įžvelgti proporcingą laiko ir metų laikų kaitą, elementų bei gamtos ritmų dermes, biologinę gyvenimo kaitą.

Viduramžiais sukurta begalė muzikinės pasaulio harmonijos temos variacijų. Honorijus Augustodunietis viename savo veikalo *Liber duodecim quaestionum* skyriuje bandė išaiškinti, *quod universitas in modo cytharae sit disposita, in qua diversa rerum genera in modo chordarum sit consonantia,* kodėl kosmosas sudarytas tarsi kitara, kurios skirtingos stygos darniai skamba (PL 172, kol. 1179). Jonas Škotas Eriugena pažymėjo, kad visos kūrinijos grožį sukuria panašumų ir nepanašumų darna, panašiai kaip muzikinės harmonijos atveju, kai atskiri garsai ar balsai nieko

nereiškia, tačiau kartu skambėdami jie skleidžia natūralų grožį (*De divisione naturae,* II, PL 122).

3. *Šartro mokykla*

Dvyliktajame šimtmetyje, jau peržengus muzikos teorijos ribas, bet vis dar remiantis platoniškąja mąstysena, buvo išplėtota „timajiškoji" Šartro mokyklos* kosmologija, pagrįsta estetine-matematine koncepcija. „Jų kosmoso vaizdinys – tolesnė plėtotė, remiantis Boecijaus matematiniais raštais, augustiniškojo principo, pagal kurį Dievas kiekvieną daiktą išdėsto pagal *ordine et mensura***, šis principas yra antikinė kosmoso, kaip *consentiens conspirans continuata cognatio****, koncepcija, sujungta su dieviškumo, kuris yra *siela, apvaizda, lemtis,* principu".[4] Kaip jau minėta, ši vizija kilo iš *Timajo,* kuris viduramžiams nuolat primindavo, kad „Dievas, norėdamas, kad visata būtų panaši į pačią gražiausią ir pačią tobuliausią iš visų protingų būtybių, sukūrė vienintelį regimą gyvą kūrinį, savimi apimantį visas prigimtimi jam artimas gyvas būtybes... O iš visų saitų gražiausias yra tas, kuris kuo tvirčiau save ir tarpusavy susietus daiktus sujungia" (30d ir 31c, it. vert. p. 370–371).

Šartro mokyklai Dievo kūrinys yra būtent *kosmos,* visa apimanti tvarka, kuri priešinasi pirmykščiam chaosui. Šios veiklos tarpininkė yra Gamta (*Natura*), daiktuose įskiepyta galia, iš panašių sukurianti panašius daiktus (*vis quaedam*

* L'école de Chartres, the School of Chartres, la scuola di Chartres.

** Sulig tvarka ir skaičiumi (*lot.*).

*** Suderintas bendras nenutrūkstantis sąryšis (*lot.*).

[4] Gregory 1955, p. 214. Šis nuodugniais šaltiniais paremtas veikalas nagrinėja Šartro mokyklos kosmologiją. Tinkamas įvadas, taip pat atnaujinta bibliografija pateikiama Macagnolo 1980. Apie estetiką Assunto 1961, pp. 139–156.

rebus insita, similia de similibus operans), kaip savo veikale *Dragmaticon* (I) pasakė Vilhelmas iš Conches. Šartro metafizikoje gamta – tai ne vien tik alegorinė personifikacija, bet ir veikli jėga, tvarkanti daiktų gimtį ir tapsmą (plg. Gregory 1955, p. 178 ir 212).

O *exornatio mundi** – tai tobulinimo veikla, kurią Gamta, pasitelkusi organišką priežasčių ir padarinių visumą, įgyvendina pasaulyje po jo sukūrimo:

> *Est ornatus mundi quidquid in singulis videtur elementis, ut stellae in coelo, aves in aere, pisces in aqua, homines in terra.*
>
> Pasaulio papuošimas yra visa tai, kas regima atskiruose elementuose, kaip žvaigždės danguje, žuvys vandenyje, paukščiai ore, žmonės žemėje.
>
> (Vilhlemas iš Conches, *Glosae super Platonem*, leid. Jeauneau, p. 144)

Tai yra *ornatus*** kaip tvarka ir *collectio creatuarum.**** Grožis ima rastis pasaulyje tada, kai sukurta materija pradeda skaidytis pagal svorį ir skaičių, apibrėždama savo kontūrus, įgydama pavidalą ir spalvą. Tad netgi šioje kosmologinėje koncepcijoje sąvoka *ornatus* beveik reiškia ir daiktus individualizuojančią struktūrą – tokia samprata vėliau tapo XIII amžiuje išplėtoto ir formos kategorija paremto koncepto *pulchrum* pagrindu. Kita vertus (žvelgiant veikiau šių laikų nei viduramžių žmogaus akimis), šis kosminės harmonijos vaizdinys – tarsi išplėtota metafora, nusakanti organišką atskiros formos, gamtos ar meno organizmo tobulumą.

Šios koncepcijos matematinės logikos griežtumą sušvelnina gamtos organiškos esmės pajauta. Vilhelmas iš Conches, Thierry iš Šartro, Bernardas Silvestras Tūrietis,

* Pasaulio išpuošimas (*lot.*).

** Gražumas (*lot.*).

*** Kūrinių sankaupa (*lot.*).

Alanas iš Lilio kalbėjo ne apie matematiškai statišką tvarką, bet apie organišką procesą, kurį visuomet galima reinterpretuoti nenutolstant nuo Autoriaus: antrasis Švč. Trejybės Asmuo – tai formalioji priežastis, estetinės harmonijos organizuojantis principas; šios harmonijos veiksmo priežastis yra Tėvas, o Šventoji Dvasia – jos tikslo priežastis, *amor et connexio, anima mundi.** Gamta, o ne skaičius valdo šį pasaulį, Gamta, apie kurią Alanas giedojo:

O Dei proles genitrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis,
Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
ordo, lex, finis, via, dux, origo,
vita, lux, splendor, species, figura,
Regula mundi.

O Dievo kūdiki ir kūrinių gimdytoja,
pasaulio raišti ir tvirtoji jungtie,
gyvųjų perle, mirtingųjų veidrodi,
pasaulio šviesa.
Ramybe, meile, dorybe, valdove, galia,
tvarka, įstatyme, tiksle, kely, vade, šaltini,
gyvybe, šviesa, spindesy, pavidale, figūra,
pasaulio taisykle.

(*De planctu naturae*, leid. Häring, p. 831)

Šios bei panašios kosminės harmonijos vizijos išsprendė daugybę klausimų, susijusių su negatyviaisiais pasaulio aspektais. Net ir bjaurumas, proporcijos ir kontrasto dėka randa savo vietą pasaulio harmonijoje. Grožis (visų scholastų įsitikinimu) kaip tik ir gimsta iš kontrastų, netgi pabaisos šioje kūrinijos darnoje yra pateisinamos ir įgyja

* Meilė ir pasaulio jungtis (*lot.*).

orumo, pats blogis tampa gražus ir geras, nes iš jo gimsta gėris ir šalia blogio jis dar labiau suspindi (plg. *Summa fratri Alexandri*, II, p. 116 ir 175).

4. *„Homo quadratus"*

Be šios natūralistinės kosmologijos, dvyliktajame šimtmetyje buvo nuodugniai plėtojama ir dar viena pitagoriečių kosmologija besiremianti koncepcija, pratęsusi ir sujungusi tradicinius *homo quadratus* teorijos samprotavimus. Jos ištakos – tai Chalcidijus ir ypač Makrobijus, kuris rašė (*in Somnium Scipionis* II, 12), kad *physici mundum magnum hominem et hominem brevem mundum esse dixerunt*, kosmosas yra tarsi didelis žmogus, o žmogus – tarsi mažas kosmosas. Iš čia didžia dalimi išsirutuliojo viduramžių alegorizmas, ką ypač atskleidžia polinkis mikro- ir makrokosmoso sąsajas nusakyti matematiniais archetipais. *Homo quadratus* teorijoje skaičius yra visatos principas, patys skaičiai įgyja simbolines reikšmes, pagrįstas skaitmeniniais atitikmenimis, kurie yra ir estetiniai atitikmenys.

Čia pirmieji bandymai susisteminti teoriją taip pat buvo muzikinio pobūdžio: yra aštuonios muzikinės dermės, – teigė nežinomas kartūzų vienuolis, – keturias iš jų atrado senoliai, o keturias pridūrė amžininkai (tai yra keturios autentinės ir keturios plagalinės dermės):

> *Syllogizabant namque hoc modo: sicut est in natura, sic debet esse in arte: sed natura in multis quadripartito modo se dividit... Quatuor sunt plagae mundi, quatuor sunt elementa, quatuor sunt qualitates primae, quatuor sunt venti principales, quatuor sunt complexiones, quatuor sunt animae virtutes et sic de aliis, Propter quod concludebant... etc.*

> Iš tiesų protėviai samprotavo taip: kaip yra gamtoje, taip turi būti ir mene; tačiau gamta pati daugeliu atvejų į keturias dalis dalijasi... Keturios yra pasaulio šalys, keturi elementai, keturios

pirminės kokybės, keturi svarbiausi vėjai, keturios kūno padėtys, keturios sielos dorybės ir taip toliau. Iš to kyla... ir t.t.

(Monachus Carthusiensis, *Tractatus de musica plana*, leid. Coussemaker, II, p. 434)

Ir kitų autorių, ir apskritai visuotinai paplitusi nuomonė – skaičius keturi yra ašinis ir esminis skaičius, todėl jis keliauja iš apibrėžimo į apibrėžimą. Keturios pasaulio šalys, keturi svarbiausi vėjai, mėnulio fazės, metų laikai; keturi – struktūrinis ugnį simbolizuojančio timajiškojo ketursienio skaičius, be to, keturios raidės sudaro vardą ADAM (Adomas). Keturi, kaip mokė Vitruvijus, yra žmogaus skaičius, kadangi atstumas tarp ištiestų jo rankų yra lygus jo ūgiui, tarsi sudaro kvadrato ilgį ir aukštį. Keturi – tai dorovinio tobulumo skaičius, todėl morališkai tvirtas žmogus buvo vadinamas *tetragonu*, t.y. keturkampiu. Tačiau *homo quadratus* sykiu buvo ir penkiakampis, nes ir penki yra paslaptingos prasmės kupinas skaičius, o pentada simbolizuoja mistinę ir estetinę tobulybę. Penki – žiedinis skaičius, kuris dauginamas nuolat sukasi apie save ($5 \times 5 = 25 \times 5 = 125 \times 5 = 625$ ir t.t.). Penkios yra daiktų esmės, penkios pirminės sritys, penkios gyvų būtybių rūšys (paukščiai, žuvys, augalai, gyvūnai, žmonės). Pentada – tai Dievo kūrinijos matrica; be to, šis skaičius šmėsčioja Šventajame Rašte (Penkiaknygė, penkios Viešpaties žaizdos); dar daugiau, penki susijęs ir su žmogumi: juk įpiešus jį į apskritimą, kurio centre būtų bamba, ir sujungus palei perimetrą tiesėmis žmogaus kūno galūnes, gaunamas penkiakampis. Prisiminkime Villard'o de Honnecourt'o ar puikiai žinomą Leonardo da Vinci piešinį. Šv. Hildegardos mistika (ir jos *anima symphonizans* koncepcija) rėmėsi proporcijų simbolika ir paslaptingais penketo kerais. Būtent ji kalbėjo apie simfoninę gamtos prasmę ir muzikos motyve atsiskleidžiančio Absoliuto išgyvenimą. Hugonas Viktoriškis tvirtino, kad

kūnas ir siela atspindi dieviškojo grožio tobulybę: kūnas pagrįstas lyginiais skaičiais, t.y. netobulais ir daliais, o siela – nelyginiais skaičiais, t.y. nedaliais ir tobulais; o dvasinis gyvenimas remiasi matematine dialektika, pagrįsta dekados tobulumu.[5]

Ši skaičių estetika neblogai paaiškina dar vieną aspektą, į kurį neatsižvelgus labai lengva neteisingai suprasti viduramžius: moralinį tvirtumą išreiškiantis pasakymas „keturkampis" primena, jog *honestas* yra alegorinė skaičių harmonija, o dar tiksliau, – tai veiksmo ir tikslo proporcija. Taigi tais viduramžių laikais, kurie neretai kaltinami, kad suplakę grožį su nauda arba morale, buvo veikiau priešingai – mikro- ir makrokosminiais lyginimais etinė tobulybė buvo redukuota į estetinę dermę. Būtų galima teigti, kad viduramžių autoriai ne tiek estetiškumą redukavo į etiškumą, kiek estetiškai pagrįsdavo moralines vertybes. Bet tokia nuostata iš dalies klaidinga: skaičius, tvarka, proporcija yra tiek ontologiniai, tiek ir etiniai bei estetiniai principai.

5. *Proporcija kaip meno taisyklė*

Kilusi iš vėlyvosios antikos bei ankstyvųjų viduramžių muzikos teorijų, proporcijų estetika plėtojosi įgydama vis sudėtingesnes formas; kita vertus, tuo pat metu teorija darėsi vis artimesnė kasdienei meno praktikai. Pačioje muzikos teorijoje proporcija ilgainiui tapo technikos sąvoka arba bent jau formos kriterijumi. Jonas Škotas Eriugena pateikė pirmąjį filosofinį kontrapunkto apibūdinimą (plg. Coussemaker 1864, II, p. 351), tačiau istoriniai kompozicijos technikos tyrinėjimai leidžia vis pagrįsčiau manyti, kad viduramžių autoriai turėjo omeny konkrečiai apibrėžtas proporcijas, o ne proporciją kaip tokią.

[5] Plg. De Bruyne 1946, II 7, 5; De Lubac 1956–1964, II/1, VII, 1, p. 7–40.

Apie 850-uosius metus atsiranda tropas kaip aleliujos jubiliacijos versifikacija* (drauge kiekvienas skiemuo buvo susietas su kiekvienu melodijos garsu); tai paskatino apie kompoziciją mąstyti proporcingumo kategorijomis. O diastematijos (t.y. kai kylančia ar besileidžiančia linija rašomos natos atitinka garsų tono kitimą**) išradimas iškėlė jau nebemetafizinės *proportio* problemas. Ir tai nutinka, kai IX amžiuje išsiskyrė du balsai ir jau ne unisonu, o diafoniškai kiekvienas tęsė savo melodinę liniją, tačiau abu išlaikė tarpusavio harmoniją. Problema tapo dar sudėtingesnė, kai diafonija evoliucionavo į diskantą***, o vėliau į didžiuosius XII amžiaus polifonijos atradimus. Prisiminus Perotino *organumą,* kai iš vienos pagrindinės natos išsirutulioja sudėtingas, savo drąsa gotikos architektūrai prilygstantis kontrapunktinis audinys – apatinis balsas tęsia vieną natą, o kiti trys ar keturi balsai šešiasdešimt taktų plėtoja tolydžio sudėtingėjančią harmoniją, – galima suvokti, kad viduramžių muzikas, remdamasis tradicinėmis teorijomis, iš Boecijaus perimtoms platoniškosioms abstrakcijoms suteikė labai konkrečią prasmę.

Harmonija, kaip *diversarum vocum apta coadunatio***** (Hugbaldas iš Saint Amando, *Musica enchiriadis* 9, PL 132), tampa išbandyta ir priimta estetine technine vertybe.

* Iš tiesų tai tik viena iš tropo atmainų ir viena iš jo kilmės bažnytinėje muzikoje hipotezių.

** Diastematija – tai notacijos būdas, kaip užrašyti garsus bei jų intervalinius santykius. Iki tol melodinė linija galėjo būti tik pažymima, t.y. nurodoma, kad ji kylanti, besileidžianti etc. Naująja sistema jau buvo galima užrašyti realiai skambančią melodiją, nors ir nurodant tik sąlygišką, o ne absoliutų garsų aukštį.

*** Diafonija buvo „mokslinis" IX–XII amžiaus terminas organumui nusakyti; diskantas yra XII–XV amžiaus polifoninės muzikos žanras.

**** Darnus skirtingų garsų sujungimas.

Metafizinis principas tampa ir meniniu principu. Tad teigti, jog grožio metafizika ir meno teorija niekada nė kiek nesutapdavo, yra išties labai neapgalvota.

Literatūra irgi knibždėte knibždėjo įvairiais su *proportio* susijusiais pamokymais bei taisyklėmis. Galfridas iš Vinsauf savo *Poetria nova* (apie 1210 m.) teigė, jog *ornatus* lemia tam tikras atitikimo principas – tai jau nebe paprasta skaitmeninė, bet kokybinė kategorija, pagrįsta psichologine bei fonetine darna. Auksą tinka pavadinti *fulvum*, pieną – *nitidum*, rožę – *praerubicunda*, medų – *dulcifluum.** Kiekvienas stilius turėtų atitikti savo turinį, *sic rerum cuique geratur mos suus.* Atitikimo principu remiasi ir *comparatio* bei *collatio* teorijos; šiuo atveju mums svarbiausi yra nurodymai, ko rašant reikia laikytis: ar *ordo naturalis,* ar aštuonių *ordo artificialis* rūšių, kurios yra puikus išdėstymo technikos pavyzdys. Yra ir tokių taisyklių, kurios romėnų retorikoje priklausė *ordo tractandi* sričiai, ilgainiui virtusiai *ordo narrandi.* E. Faralis, kalbėdamas apie įvairių autorių poetikos teorijas[6], pažymėjo, kad „jie žinojo, pavyzdžiui, koks efektas bus gaunamas išradingai pristabdžius pasakojimo eigą ar sujungus kelis vienu metu plėtojamus pasakojimus" (Faral 1924, p. 60).

Daugelyje viduramžių romanų buvo laikomasi šių taisyklių: estetinis principas iš pradžių tampa poetikos metodu, o po to jau ir tikra technika; tuo pat metu vyksta ir atvirkštinis procesas – tobulinamos teorijos nuostatos, tolydžio artėjant prie praktinės patirties. Literatūrinis *brevitas* principas, prie kurio viduramžiai vis sugrįždavo, pakankamai aiškiai parodė, pavyzdžiui, kad Alkvino traktate *De Rhetorica* rekomenduotu *nequid nimis* principu norėta pasakyti, kad plėtojant siužetą reikia atsisakyti vis-

* *Fulvus* – rusvas; *nitidus* – šviesus, grynas; *praerubicundus* – purpurinis; *dulcifluus* – saldžiaskystis.

[6] Plg., pavyzdžiui, Konrado iš Hirschau *Dialogus super auctores* ir Hugono Viktoriškio *Didascalicon.*

ko, kas nereikalinga, kaip buvo aiškinęs Plinijus Jaunesnysis, norėdamas įrodyti, jog Achilo skydo aprašymas Homero poemoje nėra pernelyg ilgas, kadangi tai pateisina tolesnė įvykių eiga (*Epistola* 5; plg. Curtius 1948, *excursus* 13).

Apžvelgdami plastinius bei vaizduojamuosius menus, pamatysime, jog simetrijos idėja bei norma buvo labai gaji, daugiausia tai lėmė Vitruvijaus veikalo *De architectura* įtaka. Jo pėdomis sekęs Vincentas iš Beauvais rašė, jog architektūros esmė – tai tvarka, išdėstymas, ritmiškumas (euritmija), simetrija, grožis (*Speculum maius*, II, 11, 12, 14). Tačiau proporcijos principas architektūros praktikoje atsiskleidė ir kaip savo amato estetinio suvokimo heraldinė simbolinė išraiška. Tai galėtume apibūdinti kaip ezoterinį proporcijų misticizmo aspektą: ši simbolika, atsiradusi tarp pitagoriečių, tačiau scholastų prakeikta, buvo išsaugota amatininkų, bent jau kaip priemonė kone pamaldžiai garbinti ir saugoti savo amato paslaptis.

Tai galėtų paaiškinti gotikos mene nuolat pasikartojančius penkiakampius motyvus, vienas dažniausių – gėlės žiedo pavidalo katedrų langai – rozetės. Penkialapė rožė, be visų kitų viduramžiais jai suteiktų reikšmių, pradedant *Roman de la Rose* ir baigiant kovomis tarp Jorko ir Lankasterio*, visada buvo skaičiaus penki įvaizdis. Net ir nelaikant kiekvienos pavaizduotos pentados kokios nors ezoterinės religijos ženklu[7], akivaizdu, jog ji visada tarytum primindavo pagrindinį estetinį idealą; mūrininkų gildijos ja grindė savo ritualus – tai dar sykį aiškiai liudija, jog ryšys tarp amato ir estetiškumo buvo labai gerai suvokiamas.

Šioje perspektyvoje reikėtų žvelgti ir į amatininkų simbolių ar asmeninių ženklų virsmą geometrinėmis schemomis: *Bauhütte*'s (slapta Šventosios Romos imperijos federacija, jungusi visus mūrininkų, akmenskaldžių ir dailidžių

* Vadinamieji Rožių, arba Baltosios ir Raudonosios rožės, karai.

7 Taip interpretuoti linkęs yra Ghyka 1931, II, 2.

meistrus) tyrinėjimai rodo, kad visi *signa lapidaria*, t.y. asmeniniai žymenys, kuriais kiekvienas amatininkas pažymėdavo svarbiausius savo konstrukcijos akmenis (pavyzdžiui, kertinius akmenis, skliautų spyną), yra bendrą kodą turinčios geometrinės schemos, sudarytos remiantis tam tikromis diagramomis arba „šifravimo tinkleliais". Atrasti simetrijos centrą – reiškia atrasti kelią, tiesą, racionalumą. Estetinė tradicija ir teologinė doktrina šiuo atveju veikė ranka rankon. Iš tiesų proporcijų estetika buvo viduramžių estetika *par excellence*.

Simetrijos principas, netgi paprasčiausia savo išraiška, buvo instinktyvus vertinimo kriterijus, taip giliai įsišaknijęs viduramžių dvasioje, kad darė įtaką net viduramžių ikonografijai. Ikonografijos siužetus formavo bibliniai, liturginiai įvaizdžiai, *exempla praedicandi* pasakojimai, tačiau simetrijos reikalavimai neretai versdavo modifikuoti tradicijos aiškiai apibrėžtą ir nuosekliai iš kartos į kartą perduodamą sceną ir netgi prieštarauti labiausiai įsisenėjusiems įsitikinimams bei iškraipyti švenčiausias istorines tiesas. Antai Suasone trūksta vieno iš Trijų Karalių, nes jis suardytų kompozicijos pusiausvyrą. Parmos katedroje šv. Martynas savo apsiaustu dalijasi ne su vienu, bet su dviem elgetomis. San Cugat del Vallés katedroje, Katalonijoje, ant kapitelio vietoje vieno yra du Gerieji Ganytojai. Dėl panašių priežasčių atsiranda ir dvigalvių erelių ar dviuodegių undinių (Réau 1951). Simetrijos reikalavimai lėmė vartojamus simbolius.

Kitas itin svarbus reikalavimas viduramžių menui buvo „rėmų" dėsnis: tam tikra figūra privalėjo būti įkomponuota timpano liuneto, portalo kolonų erdvėje, kapitelio nupjautiniame kūgyje. Kartais taip įkomponuota figūra būtent dėl labai apibrėžtos erdvės tapdavo grakštesnė, todėl ant Saint Denis bažnyčios fasado esančiuose medalionuose, vaizduojančiuose mėnesius, kertantys javus

valstiečiai atrodo nelyg šoktų ratu. Kartais įrėmintos figūros tampa ekspresyvesnės, kaip skulptūros Venecijos šv. Morkaus katedros portalo koncentrinėse arkose. Tačiau rėmai gali sąlygoti ir labai iškraipytas groteskines figūras, kurioms būdinga grynai romaniška ekspresija; tokios ir yra Romos *San Paolo fuori le mura* bažnyčios kandeliabro figūros. Taigi šiame painiame priežasčių ir padarinių labirinte teorinės *congregatio* ir *coaptatio* taisyklės susipynė su epochos meno praktika ir kompozicijos tendencijomis. Įdomu, kad daugumą viduramžių meno ypatybių – ar tai būtų heraldinė stilizacija, ar pribloškiantys iškraipymai – sukuria kompozicijos reikalavimai, o ne gyvybinga ekspresija. O tai, kad tokia menininkų orientacija buvo vyraujanti, netiesiogiai liudija ir viduramžių meno teorijos – visada tai buvo taisyklingos kompozicijos, o ne jausmų bei ekspresijos teorijos.

Visi viduramžių traktatai apie vaizduojamuosius menus, pradedant bizantiškaisiais Atoso kalno vienuolių veikalais ir baigiant Cennini darbu, atskleidžia ambicingą troškimą šiuos menus iškelti į tokį patį matematinį lygmenį kaip ir muziką (Panofsky 1955, p. 72–99). Šiuose traktatuose matematinės koncepcijos paverčiamos praktiniais kanonais. Tai plastikos taisyklės, jau išsiveržusios iš kosmologijos bei filosofijos matricų, tačiau vis vien susietos su jomis požeminėmis estetinio skonio ir nuostatų srovėmis. Puiki iliustracija šiuo atžvilgiu būtų Villard'o de Honnecourt'o *Album*, arba *Livre de portraiture* (Hahnloser 1935; taip pat plg. Panofsky 1955 ir De Bruyne 1946, III, 8, 3). Kiekvieną figūrą čia apibrėžia geometrinės koordinatės, tuo nesiekiama abstrakcijos bei stilizacijos, bet veikiau bandoma išreikšti žmogaus kūno potencialų judesį. Kaip bebūtų, iš šio gotikinės koncepcijos suponuoto figūrų pavaizdavimo matyti grįžimas prie proporcingumo modulių – tai Vitruvijaus žmogaus kūno teorijos atgarsiai. Pagaliau Villard'o

sukurtos žmogaus figūros geometrinės schemos – gyvo ir tikroviško vaizdavimo orientyrai ir normos – atspindi grožio, kaip *resplendentia formae* principo sukuriamą ir atskleidžiamą *proportio,* teoriją, būtent turint omeny, kad forma pati yra *quidditas,* esminė gyvenimo schema.

Kai viduramžių metafizinė grožio teorija įgyja savo galutinį pavidalą, proporcija, kaip grožio atributas, tampa jo transcendentalumo dalyve. Proporcijos, kaip ir būties, neįmanoma įsprausti į vieną paprastą formulę, ji realizuojama skirtingais, kelių sluoksnių lygmenimis. *Proporcija suponuoja begalę buvimo ir veikimo būdų.* Ši idėja – reikšmingas sampratos išsilaisvinimas iš dogmatiškumo varžtų, tačiau viduramžių kultūra jau seniai buvo priėjusi prie šios minties empiriniu lygmeniu. Pavyzdžiui, muzikos teorijoje buvo žinoma, jog iš vienos dermės, kaip tam tikra tvarka išdėstytų natų sekos, reikiamai pažeminus ar paaukštinus kai kurias jų (panaudojant diezus ar bemolius), galima sudaryti kitą dermę. Arba tereikia apversti lydinę dermę – ir gausime fryginę. O kalbant apie muzikinius intervalus galima prisiminti, kad IX amžiuje Hugbaldas iš Saint Amando kvintą pripažino esant netobulu konsonansu, XII amžiaus diskanto komponavimo taisyklėse ji jau laikoma tobulu konsonansu, XIII amžiuje jau ir tercija atsiduria tarp pripažintų konsonansų. Taigi proporcija viduramžiais buvo suvokiama kaip nuoseklus naudingų, malonių atitikmenų, o drauge labai skirtingų sąryšių supratimas ir panaudojimas. Literatūros srityje VIII amžiuje Beda Garbingasis savo traktate *De arte metrica* suformulavo, kuo skiriasi metras ir ritmas, kiekybinė ir silabinė eilėdara, sykiu pažymėdamas, jog kiekvienam iš šių eiliavimo būdų būdingas tam tikras proporcingumas (plg. Saintsbury 1902, I, p. 404). Vėlesniais amžiais šią mintį pakartojo keli autoriai, pavyzdžiui, ją rasime Aureliano iš Reomé ir Remigijaus iš Auxerre raštuose (plg. Gerbert

1784, I p. 23, 68). O kai pagaliau visą šį patyrimą pripažino teologija ir metafizika, *proportio* tapo kategorija, kuria galima grįsti sudėtingus teorinius apibrėžimus, tai matysime aptardami tomistinę formos doktriną.

Vis dėlto *proportio* estetika pirmiausia buvo kiekybinė estetika. Jai taip ir nepavyko įtikinamai pagrįsti kokybinės grožio pajautos, t.y. to tiesioginio malonumo, kurį viduramžiais keldavo spalva ir šviesa.

5

Šviesos estetika

1. Spalvos ir šviesos pajauta

Šv. Augustinas savo traktate *De quantitate animae* pateikė griežtą grožio, kaip geometrinio taisyklingumo, teoriją. Jis tvirtino, kad lygiakraštis trikampis yra gražesnis nei įvairiakraštis, kadangi pirmasis yra lygesnis už antrąjį; dar gražesnis yra kvadratas, kurio lygios kraštinės sueina į lygius kampus, o gražiausias esąs apskritimas, kurio nenutrūkstamos tąsos neiškraipo joks kampas. Tačiau aukščiau jų visų yra taškas – nedalus savo paties centras, pradžia ir pabaiga, gražiausios figūros – apskritimo ašis (*De quantitate animae, Opere* III, 2, p. 10–23; plg. Svoboda 1927, p. 59). Ši teorija siekė polinkį į proporcingumą susieti su metafizine absoliučios Dievo tapatybės nuovoka (ir cituotame tekste naudojami geometriniai pavyzdžiai, kalbant apie sielos centriškumą), o proporcijomis grįsto daugiasluoksniškumo redukcija į nedalią Vienio tobulybę potencialiai suponavo tą prieštarą tarp kiekybės ir kokybės estetikos, kurią viduramžiams teko išspręsti.

Tiesiogiai šią antrąją – kokybės estetikos – tendenciją atskleidžia spalvos ir šviesos grožio jausmas. Dokumentai, liudijantys viduramžių intuityvią spalvinę pajautą, yra itin saviti ir iškelia aikštėn dalykus, prieštaraujančius

iki šiol nagrinėtai estetinei tradicijai. Matėme, kad visos teorijos linkusios kalbėti apie iš esmės pažinų grožį, apie matematinę harmoniją, net jei nagrinėjama kompozicija ar žmogaus kūnas.

Vis dėlto kalbėdami apie spalvas (brangakmenius, audinius, gėles, šviesas ir t.t.) visi viduramžių autoriai pasirodo daug giliau suvokią grynai jutiminius realybės ypatumus. Proporcingumo siekis iš pradžių buvo išreiškiamas kaip teorinė doktrina ir tik pamažu nusileido į praktinių nuorodų ir kūrybos taisyklių sritį, o spalvos ir šviesos pomėgis, atvirkščiai, – tai veikiau tipiška viduramžiams spontaniška estetinė reakcija, ne iš karto patekusi į mokslinių interesų akiratį ir atradusi savo vietą metafizikos sistemoje (nors nuo pat pradžių šviesa mistikų ir neoplatonikų raštuose buvo dvasinės tikrovės metafora). Be to, kaip minėjome, spalvos grožis visuotiniu supratimu – tai paprastas, tiesiogiai suvokiamas, nedalus grožis, neturintis jokių santykinumo bruožų kaip proporcijų grožio atveju.

Taigi tiesioginė pagava ir grynumas yra viduramžių spalvos grožio jausmo savybės. Epochos vaizduojamajam menui visai svetimas vėlesniųjų amžių kolorizmas; čia naudojamos grynos spalvos, varijuojama griežtai aprėžtomis spalvų zonomis be jokių atspalvių perėjimų, mieliau žaidžiama ryškių, savitą šviesą spinduliuojančių spalvų deriniais, nei bandoma šią spalvinę šviesą išgauti iš šviesos ir tamsos žaismo ar leisti jai išsilieti už figūros ribų.

Panašiai ir poezijoje: spalvos nusakomos konkrečiai, aiškiai: jeigu žolė – tai žalia, kraujas – raudonas, pienas – skaisčiai baltas. Kiekviena spalva turėjo savo superliatyvus (kaip rožės *praerubicunda*), nors kiekviena ir turėjo daugybę atspalvių, tačiau negalėjo būti išblukusi spalva. Viduramžių miniatiūra akivaizdžiai liudija šį polinkį į gyvas, grynas spalvas, atskleidžia džiaugsmingų spalvinių

dermių pomėgį. Tai matyti ne tik brandžiuose flamandų bei burgundų meistrų darbuose (turiu omeny *Très riches heures du Duc de Berry*), bet ir ankstesniuose kūriniuose, pavyzdžiui, Reichenau miniatiūrose (XI a.), kuriuose „derinant aukso blizgesį su neįprastai šaltais bei ryškiais atspalviais – alyviniu, melsvai žaliu, smėliniu ar melsvai balkšvu – gaunami tokie spalvų efektai, jog atrodo, kad šviesa sklinda iš pačių daiktų" (Nordenfalk 1957, p. 205).

Įdomus literatūrinis šio fakto paliudijimas galėtų būti ištrauka iš Chrétieno de Troyes *Erec et Enide*, patvirtinanti gyvos regimosios poeto vaizduotės ir tapytojų skonio glaudžią sąsają:

> Gavęs paliepimą šis atnešė mantiją ir tuniką, iki pat rankovių apsiūtą baltais šermuonėlių kailiais; rankogaliai bei apykaklė buvo tikrų tikriausiai padengti daugiau kaip puse svaro aukso, o visame šiame auksiniame blizgesyje žėrėjo įvairiausių spalvų brangakmeniai: tamsiai mėlyni ir žali, žydri ir tamsiai rudi... Mantija atrodė nepaprastai puikiai: apykaklė apmušta dviem sabalų kailiais, kutai padabinti daugiau kaip uncija aukso: viename jų spindėjo hiacintas, o kitame ryškiau už degančią žvakę žėrėjo rubinas. Pamušalas buvo išmuštas baltais šermuonėlių kailiais – dar nieko puikesnio ir gražesnio pasaulis nebuvo regėjęs. Visas audeklas buvo dailiai išsiuvinėtas kryželiais, kiekvienas jų – skirtingos spalvos: violetinis, skaisčiai raudonas ir mėlynas, baltas ir žalias, violetinis ir geltonas.
>
> (It. vert. Bianchini 1957, p. 50)

Tai tikrų tikriausias *suavitas coloris* pasireiškimas, apie kurį kalbama mūsų minėtuose tekstuose. Pasižvalgę po viduramžių literatūrą, parašytą ir lotyniškai, ir tautinėmis kalbomis, rastume gausybę tokių pavyzdžių. Galima prisiminti Dantės *dolce colore di oriental zaffiro** ar Guinizelli

* Švelni spalva rytų zefyro (*it.*).

*viso di neve colorato in grana**, *clère et blanche* – švytintį ir baltą Diurandalį iš *Chanson de Roland*, saulėje žybčiojantį ir liepsnojantį; tokių pavyzdžių – begalės (žr. De Bruyne 1946, III, 1, 2). Kita vertus, būtent viduramžiais buvo išplėtota meninė technika, maksimaliai išnaudojanti grynos spalvos švytėjimo ir ją persmelkiančios šviesos spindesio susiejimą, kaip gotikinių katedrų vitražuose.

Be viso to, spalvų pajauta atsiskleidžia ir už meno ribų, kasdienėje buityje, drabužiuose, papuošaluose, ginkluose. Puikiai analizuodamas vėlyvųjų viduramžių spalvų pajautą, Huizinga primena Froissart'o džiugesį regint „išpuoštus laivus, padabintus vėliavomis ir plazdančiais vimpelais bei saulėje žaižaruojančiais įvairiaspalviais herbais; arba stebint, kaip smagiai ant prajojančių raitelių šalmų, šarvų, ietigalių, vėliavų ir vimpelų šokinėja saulės spinduliai". Prisiminkime *Blason des couleurs* minimas spalvų dermes: liaupsinami gelsvos ir mėlynos, oranžinės ir baltos, oranžinės ir rožinės, rožinės ir baltos, juodos ir baltos spalvų deriniai; o antai Olivier de La Marche'as vaizduoja jauną merginą, apsitaisiusią violetiniu šilku, jojančią mėlyno šilko gūnia uždengtu žirgu ir lydimą trijų vyrų ryškiai raudono šilko apdarais bei žalio šilko kepurėmis (Huizinga 1955, p. 385–387 ir apskritai visas XIX skyrius).

Atkreipti žvilgsnį į kasdienį skonį būtina, norint iki galo suvokti teorinių nuorodų apie spalvą, kaip grožio šaltinį, svarbą. Ignoruojant šį esminį dalyką – giliai įsišaknijusį prieraišumą spalvai, tokie teiginiai, kaip šv. Tomo Akviniečio tvirtinimas, jog gražiais vadinami ryškiai nuspalvinti daiktai (*S.Th.* I, 39, 8), gali pasirodyti naivūs ir lėkšti. O yra kaip tik atvirkščiai – tai būtent tas atvejis, kai mąstytoją giliai paveikia jo laikmečio pasaulėjauta.

* Raudoniu nutviekstas blyškus lyg sniegas veidas (*it.*).

Taip pat ir Hugonas Viktoriškis, persmelktas šios pasaulėjautos, garbina žalią spalvą kaipo gražiausią iš visų, kaip pavasario simbolį, būsimojo prisikėlimo įvaizdį (taigi mistinis atspalvis nenuneigia reiškiamo juslinio pasitenkinimo) (*De tribus diebus*); tokio paties požiūrio laikėsi ir Vilhelmas iš Auvergne, tik jau remdamasis psichologiniais argumentais: žalia spalva, pasak jo, esanti pusiaukelėje tarp akį praplečiančios baltos ir ją susiaurinančios juodos spalvos (plg. De Bruyne 1946, II, p. 86).

Tačiau labiau nei atskiros spalvos filosofus ir mistikus buvo apžavėję šviesos reiškiniai apskritai ir saulės šviesa. Ir šiuo atveju epochos literatūra tiesiog plūdo susižavėjimu dienos šviesos vaiskumu ar ugnies liepsna. Gotikinės bažnyčios buvo statomos taip, kad jas užlietų pro įvairius konstrukcijos elementus srūvanti šviesa; kaip tik šio nuostabaus neišskaidyto vaiskumo paveiktas Sugerijus viename iš savo *versiculi* rašė:

Aula micat medio clarificata suo.
Claret enim claris quod clare concopulatur,
et quod perfundit lux nova, claret opus
nobile.

Aula žėri, nušviesta vidury.
Mat šviesumu šviečia tai, kas susijungę su šviesiu,
ir kas užlietas naujos šviesos švyti kaip
kilnus statinys.

(*De rebus in adm. sua gestis*, PL 186, kol.1229)

Kalbant apie poeziją užtektų paminėti Dantės *Paradiso* – puikų šviesos pajautos pavyzdį – iš dalies tai spontaniškas viduramžių žmogaus jausmų proveržis (dieviškumui apibūdinti vartojamos šviesumo sąvokos, o pati šviesa laikoma „pirmaprade dvasinės tikrovės metafora"), o iš dalies ir patristinės bei scholastinės minties įtaka (plg. Getto 1947). Panašiai kuriama ir mistinė proza; tokias eilutes *l'incendio*

suo seguiva ogni scintilla ar *ed ecco intorno di chiarezza pari / nascere un lustro sopra quel che v'era / per guisa d'orizzonte che rischiari**, galima palyginti su mistinėmis šv. Hildegardos žėrinčios liepsnos vizijomis. Nusakydama pirmojo angelo grožį, Hildegarda kalba apie Liuciferį (iki jo nuopolio), kuriş visas, tarytum žvaigždėtas dangus, nusėtas žėrinčiais ir švytinčiais akmenimis, spindi taip, kad nesuskaičiuojami žiežirbų spiečiai, žaižaruodami ir spinduliuodami visomis savo grožybėmis, šviesa nuskaidrina pasaulį (*Liber divinorum operum*, PL 197, I, 4, 12–13, kol. 812–813).

Dievo, kaip šviesos, idėja ateina iš labai senų tradicijų: pradedant semitų Baalu, egiptiečių Ra, iranėnų Ahūra Mazda, t.y. visais saulės ar maloningosios šviesos įsikūnijimais, ir baigiant, žinoma, Platono idėjų saule, Gėriu. Iš neoplatonikų (ypač Proklo) šie įvaizdžiai atkeliavo į krikščioniškąją tradiciją, pirmiausia per Augustiną, o vėliau per Pseudodionisiją Areopagietį, ne kartą šlovinusį Dievą kaip *Lumen*, ugnį, šviesos versmę (žr., pavyzdžiui, *De coelesti hierarchia* XV, 2; *De divinis nominibus* IV). Viduriniąją scholastiką paveikė ir arabų panteizmas, kurio atstovai (nuo Avenpaces** iki Hay ben Jodkamo ir Ibn Tofailo) perdavė savo žėrinčių šviesos esybių vizijas ir grožio bei spindesio sukeliamą ekstazę (plg. Menéndez y Pelayo 1883, I, 3).

2. *Optika ir perspektyva*

Vis dėlto, ar kalbėtume apie metafizines metaforas, ar apie empirinę spalvos pajautos raišką, turime nepamiršti, jog viduramžiais gana aiškiai buvo suvokiama, kad

* Kiekviena kibirkštis įžiebia gaisrą ... Ir štai aplink vienodai šviesiai / užgimsta naujas spindesys, kuris / lyg horizontas, kad išaušus nuskaidrėja (*it.*) – šis trieilis yra iš Dante, *Il Paradiso*, XIV, 67–69.

** Avenpace, arba Avempace, dar žinomas kaip Ibn Bajjah (1095–1138); gyveno Ispanijoje.

kokybinė grožio samprata ne itin dera su proporcijų kategorija grindžiamu jo apibrėžimu. Ši nedermė atsiskleidė jau šv. Augustino raštuose, o jis savo ruožtu neabejotinai turėjo tai pastebėti Plotino veikaluose, kuriuose akivaizdžiai linkstama į kokybinę spalvos estetiką (*Eneados* I, 6, 1). Šis kontrastas nerėžė akies tol, kol spalvos teikiamas malonumas buvo vertinamas be jokių kritinių pretenzijų ir kol šviesos metafora neperžengė mistikos diskurso bei miglotos kosmologijos ribų.

Tačiau XIII amžiaus scholastams teko susidurti dar su viena problema: šviesos doktrina jų akiratin pateko iš įvairių šaltinių, dažniausiai gerokai atmieštų neoplatonizmu, o scholastai šią doktriną plėtojo dviem pagrindinėmis kryptimis – kaip fizinę-estetinę kosmologiją ir kaip formos ontologiją. Pirmuoju keliu žengė Robertas Linkolniškis ir šv. Bonaventūras, antruoju – Albertas Didysis ir šv. Tomas Akvinietis.

Naujų perspektyvų plėtotė nebuvo atsitiktinis dalykas. Formaliųjų šio proceso priežasčių reikėtų ieškoti polemikoje prieš manicheizmą, tačiau teorinė medžiaga, leidusi diskutuoti, tiesą sakant, atsirado iš išaugusio smalsumo bei susidomėjimo optikos ir fizikos reiškiniais. Tai buvo amžius, kai Rogeris Baconas paskelbė, kad optika – tai naujasis mokslas, išspręsiantis visas problemas. Jeanas de Meunas savo *Roman de la Rose* – toje pažangiausios scholastikos alegorinėje santraukoje – Gamtos (*Natura*) lūpomis išsamiai pasakoja apie vaivorykštės žavesį ir kreivų veidrodžių stebuklus: nykštukai ir milžinai įgyja atvirkščias proporcijas, figūros iškraipomos ar apverčiamos. Tekste vis cituojamas arabas Alhazenas kaip svarbiausias šios mokslo srities autorius. Iš tiesų moksliniai svarstymai apie šviesą viduramžiais tapo įmanomi kaip tik dėl Alhazeno veikalo *De aspectibus*, arba *Perspectiva*, parašyto tarp X ir XI amžių, kurį dvyliktajame šimtmetyje Witelo (arba Vi-

telione) panaudojo savo traktatuose *De perspectiva* bei *Liber de intelligentiis* (pastarasis ilgą laiką buvo priskiriamas Witelo, tačiau dabar jo autoriumi laikomas toks Adomas Pulchrae Mulieris, arba Belladona). Visi šie darbai bus ypač svarbūs kalbant apie estetinio regėjimo psichologiją. O žmogus, šviesos teoriją pritaikęs metafizikos bei estetikos tikslams, buvo Robertas Linkolniškis.

3. Šviesos metafizika: Linkolniškis

Savo pirmuosiuose darbuose Linkolno vyskupas plėtojo proporcijų estetiką, būtent jis ir pateikė vieną taikliausių organiškos gražaus daikto tobulybės apibrėžimų:

> *Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes.*
>
> Taigi grožis yra [daikto] darna ir atitikimas sau pačiam ir visų atskirai paimtų jo dalių harmonija su savimi, tarpusavy ir su visuma, o šios visumos – su visais [daiktais].
>
> (*De divinis nominibus*, Pouillon 1946, p. 320)[1]

Tačiau vėlesniuose veikaluose jis atsideda tik šviesos sampratai, o komentaruose *Hexaėmeron*'ui stengiasi išspręsti prieštarą tarp kokybinio ir kiekybinio principų. Šviesą čia jis bando apibrėžti kaip svarbiausią proporciją, kaip atitikimą sau pačiai:

> *Haec [lux] per se pulchra est „quia ejus natura simplex est, sibique omnia simul". Quapropter maxime unita et ad se per aequalitatem concordissime proportionata, propotionum autem concordia pulchritudo est.*

[1] Išsamiausiai ir aiškiausiai Linkolniškio estetiką išdėstė De Bruyne'as (De Bruyne 1946, t. III, sk. 4), kuriuo vėliau rėmėsi Assunto (Assunto 1961, p. 169–171). Įžanginė studija apie Linkolniškio filosofiją galėtų būti Rossi 1986, kur įdėta atnaujinta bibliografija apie viduramžių šviesos metafiziką. Tarp kitų veikalų pažymėtini Federici Vescovini 1965 (teorijos apie *perspectiva*) ir Alessio 1961 (apie XIV amžiaus optikos studijas).

[šviesa] yra graži pati savaime, „kadangi jos prigimtis paprasta ir visus daiktus ji sykiu savy talpina". Dėl to ji yra itin vientisa ir harmoningiausiai proporcinga pačiai sau, o grožis ir yra proporcijų darna.

(*In Hexaëmeron*, Pouillon 1946, p. 322)

Šia prasme tapatybė tampa proporcija *par excellence* ir nedalų Kūrėjo grožį pagrindžia kaip šviesos versmę, nes Dievas, būdamas paprastų paprasčiausias, yra drauge pati didžiausia darna ir savo paties atitikimas pačiam sau.

Šis argumentas Linkolniškį atvedė į kelią, kuriame sukinėjosi daugmaž visi epochos scholastai, pradedant šv. Bonaventūru ir baigiant šv. Tomu. Tačiau anglų autoriaus sintezė yra labai sudėtinga ir individuali. Neoplatoniška nuostata skatino jį skverbtis į šviesos problemos esmę: jis sukūrė įvaizdį visatos, kurią formuoja unikalus šviesos energijos srautas – grožio ir sykiu būties šaltinis. Iš esmės tai yra emanatistinė perspektyva: dėl tolydžių retėjimų ir tirštėjimų iš unikalios šviesos išsilieja astralinės sferos ir elementų formacijos, o iš jų – begalinė spalvų bei atspalvių gausybė ir mechaniniai-geometriniai daiktų pavidalai. Taigi pasaulio proporcingumas yra ne kas kita kaip šviesos matematinė tvarka, kūrybiškai besiskleisdama ji materializuojasi įvairiais besipriešinančios materijos sąlygotais būdais:

Corporeitas ergo aut est ipsa lux aut est dictum opus faciens et in materiam dimensiones inducens, in quantum participat ipsam lucem et agit per virtutem ipsius lucis.

Taigi kūniškumas yra arba pati šviesa, arba vadinamoji veiksminga [galia], duodanti materijai dydžius, atsižvelgiant į tai, kiek šioji dalyvauja šviesoje bei kiek veikia pačios šviesos dėka.

(*De luce*, leid. Baur, p. 51)

Taigi *Timajo* tipo kosminės tvarkos ištakose plūdo kone, *mutatis mutandis*, bergsoniškas kūrybinės energijos srautas:

Lux per se in omnem partem se ipsam diffundit, ita ut a puncto lucis sphera lucis quamvis magna generętur, nisi obsistat umbrosum...

Šviesa dėl savosios prigimties visomis kryptimis sklinda taip, kad šviesos taškas išskleidžia neriboto dydžio šviesos sferą, nebent jam kelią pastotų koks nors tamsus kūnas.

(*ten pat*)

Apskritai kūrinijos suvokimas tampa jos grožio suvokimu – ir dėl proporcijų, atrandamų pasaulyje analizės dėka, ir dėl tiesioginio itin mielos akiai šviesos efekto: *maxime pulchrificativa et pulchritudinis manifestativa.*

4. Šv. Bonaventūras

Daugmaž analogiškomis prielaidomis grindžiama ir šv. Bonaventūro šviesos metafizika, bet šviesos prigimtį ir kūrybos procesą jis aiškino aristoteliškajam hilomorfizmui artimesnėmis sąvokomis. Šviesą jis įsivaizdavo kaip kūnų (kiek jie yra kūnai) *substancinę formą;* tai pradinė determinacija, kurią materija įgyja įsibūtindama.

Lux est natura communis reperta in onibus corporibus tam coelestibus quam terrestribus... Lux est forma substancialis corporum secundum cujus mayorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium.

Šviesa – tai bendroji prigimtis kiekvieno kūno, ir dangiškojo, ir žemiškojo ... Šviesa yra substancinė kūnų forma, ir nuo didesnio dalyvavimo šviesoje kūnai įgyja tikresnį ir kilnesnį būvį tarp esybių.

(II *Sent.* 12, 2, 1, 4; II *Sent.* 13, 2, 2)

Šia prasme šviesa yra viso grožio pagrindas, ne vien todėl, kad ji *maxime delectabilis** iš visų pažinių realybės aspektų, bet ir todėl, kad ji sukuria įvairiausius spalvų ir ryškumo derinius ir žemėje, ir danguje. Iš tiesų šviesą

* Pati mieliausia (*lot.*).

galima nagrinėti trimis aspektais. Kaip *lux* ji laikytina šviesa pati savaime, nevaržoma sklaida ir visokio vyksmo šaltinis; šiuo požiūriu, ji prasiskverbia ligi pat žemės gelmių, suformuodama mineralus ir gyvybės užuomazgas, akmenims ir mineralams nešdama *virtus stellarum*, kurią kuria kaip tik slapta savo galia. Kaip *lumen* ji turi *esse luminosum*, ir skaidrūs mediumai ją neša per erdvę. Kaip *color*, arba *splendor*, ji yra šviesa, kurią atspindi su ja susidūrę matiniai kūnai; tiksliau sakant, *splendor* yra švytinčių kūnų šviesa, o *color* – žemiškųjų.

Regima spalva gimsta iš dviejų šviesų sandūros – šviesos, įkūnytos matinio kūno, ir šviesos, sklindančios skaidria erdve: pastaroji įbūtina pirmąją. Gryniausiu savo pavidalu šviesa yra substancinė forma (taigi neoplatonizmo prasme – kūrybinė galia), o šviesa, kaip matinio kūno spalva (*color*) ar švytėjimas (*splendor*), yra akcidentinė forma (kaip buvo linkę manyti aristotelininkai).

Tai pats hilomorfiškai tiksliausias apibrėžimas, kokį tik savo filosofijoje galėjo suformuluoti šis filosofas pranciškonas; tuo tarpu šv. Tomui Akviniečiui šviesa yra iš substancinės saulės formos kilusi aktyvioji kokybė, kurią skaidrūs kūnai yra pajėgūs priimti ir perteikti, taip įgydami naują „būvį", arba „dispoziciją", apibūdinamą kaip švytėjimo būsena. *Ipsa participatio vel affectus lucis in diaphano vocatur lumen* – pats šviesos buvimas bei veikimas skaidriame [kūne] vadinama *lumen.*[2] Tačiau šv. Bonaventūrui šviesa, iki tapdama fizine realybe, pirmiausia ir visų svarbiausia yra metafizinė tikrovė.

Ir išties jo filosofijoje susipynė mistinės bei neoplatoniškos nuostatos, todėl Bonaventūras buvo linkęs pabrėžti

[2] *Sententia libri de anima* II, 14, 421; plg. De Tonquedec 1950. Vėlyvojoje scholastikoje apie šviesą vėl prabylama metaforų kalba, jau praradusia tikslų ir aiškų metafizinį aparatą: žr. Dionyzas Kartūzas, *De venustate mundi et pulchritudine Dei* (*Opera*, t. 34).

kosminius bei ekstatiškus šviesos estetikos aspektus. Jo patys nuostabiausi puslapiai apie grožį yra būtent tie, kuriuose aprašinėjamos palaimingos vizijos ir dangiškoji šlovė:

> *O quanto refulgentia erit, quando claritas solis aeterni illuminabit animas glorificatas... Excellens gaudium occultari non potest nisi erumpat in gaudium vel jubilum et canticum quibus erit regnum coelorum.*
>
> O koks spindesys nušvis, kai amžinosios saulės skaidruma nutvieks palaimingąsias sielas... Nuostabiausio džiaugsmo nebus galima paslėpti, kai tik prasiverš džiugesys arba džiūgavimas ir giesmės tiems, kuriems ateis dangaus karalystė.
>
> (*Sermones* VI)

Per mirusiųjų prisikėlimą atgimusiuose žmonių kūnuose šviesa spindės ir reikšis keturiomis svarbiausiomis savo savybėmis: vaiskumu (*claritas*), kuris visa nušviečia, nekintamumu, dėl kurio niekas negali jos išderinti, greitumu, *quia subito vadit**, ir skvarbumu, dėl kurio ji sklinda pro permatomus kūnus jiems nieko nepadarydama. Taigi *homo quadratus* idealas, persimainęs dangaus šlovėje, pakeitęs pirmines proporcijas į grynąjį spindesį, grįžta kaip estetinis šviesos mistikos idealas. (Apie šv. Bonaventūrą žr. Gilson 1943 b, Bettoni 1973, Corvino 1980.)

* Nes greitai juda (*lot.*).

6

Simbolis ir alegorija

1. Simbolių pasaulis

Tryliktasis šimtmetis sukūrė hilomorfizmu grįstą grožio koncepciją, bandančią susieti fizinio ir metafizinio grožio teorijas, išplėtotas ir proporcijų, ir šviesos estetikos. Tačiau tam, kad suprastume, kaip ji rutuliojosi, reikėtų prisiminti kitą viduramžių estetinės pajautos aspektą, galbūt vieną tipiškiausių, kuris geriau nei kiti apibūdina epochą nusakydamas mentaliteto ypatumus, kuriuos vadiname „viduramžiškais" *par ecxellens.* Tai simbolinis ir alegorinis visatos suvokimas.

Viduramžių simbolizmą meistriškai išanalizavo Huizinga, atskleisdamas, kad polinkis į simbolinį pasaulio suvokimą yra būdingas ir šių laikų žmogui:

> Jokios tiesos viduramžių protas nesuvokė geriau kaip tos, kurią išreiškia šv. Pauliaus žodžiai: *Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem* [Dabar mes regime lyg veidrodyje, mįslingu pavidalu, o tuomet regėsime akis į akį. (1Kor, 13, 12)] Viduramžiai niekados nepamiršo, kad daiktai taptų absurdiški, jeigu jų reikšmė apsiribotų jų tiesiogine funkcija bei vieta reiškinių pasaulyje, jeigu savo esme jie nesisietų su anapusiniu pasauliu. Šita mintis pažįstama ir mums kaip nenusakomas jausmas, kai girdi ant medžių lapų

krintančius lietaus lašus, kai netikėtai stalą nutvieskia lempos šviesa; tada pasiekiame suvokimo gelmes, nepasiekiamas tais pojūčiais, kuriuos sukelia kasdienės praktinės mintys ir poelgiai. Kartais šis jausmas gali būti liguistai slegiantis, tarytum visi daiktai staiga prisipildo kažin kokios į mus nukreiptos grėsmės ar tampa kupini paslapčių, kurias žūtbūt privalai, bet neįstengi įminti. Kita vertus, šie jausmai gali (taip dažniausiai ir būna) suteikti mums tikrumo, kad ir mūsų pačių gyvenimas yra apgaubtas slėpiningos gyvenimo prasmės.[1]

Viduramžių žmogus gyveno pasaulyje, kuriame buvo apstu dieviškumo reikšmių, metaforų, užuominų, Dievo ženklų daiktuose, o gamta nepaliaujamai bylojo heraldikos kalba – liūtas buvo ne vien tik liūtas, o riešutmedis – ne tik paprastas riešutmedis, grifai atrodė ne mažiau realūs nei liūtai, nes kaip ir pastarieji, tai buvo ženklai (nors tikrovėje ir nepastebimi), liudijantys aukštesniąją tiesą.

Lewis Mumfordas visą tą laikotarpį apibūdino kaip neurozę – tai visai vykęs pavadinimas, metaforiškai nusakantis tą deformuotą ir keistą realybės suvokimą. Tiksliau sakant, tai reiktų vadinti primityvia mąstysena: jiems sunkiai sekėsi įžvelgti daiktus skiriančią ribą, į pagrindinę daiktą nusakančią sąvoką buvo įtraukiamos ir panašios ar giminingos (nors kiek bendrumo turinčios) prasmės. Kita vertus, tai nėra primityvizmas siaurąja prasme, veikiau tai polinkis tęsti mitopoetinę antikos žmogaus veiklą, suteikus jai naujų simbolių bei įvaizdžių ir suderinus su krikščioniškuoju etosu. Naujoji antgamtiškumo pajauta tarsi atgaivino tą stebuklo įžvalgą, kurią vėlyvoji antika, Homero dievus pakeitusi Lukiano dievais, seniai jau buvo praradusi.

[1] Huizinga 1955, p. 282; plg. visą XV skyrių apie simbolizmo nuosmukį. Apie viduramžių simbolizmą žr. ir De Lubac 1959–1964 (t. II/2, sk. VIII); Pépin 1958, Battisti 1960 (V sk. Simbolizmas ir klasicizmas); AA.VV. 1976; Eco 1985.

Šią mitinę tendenciją, matyt, taip pat galėtume laikyti savotišku bėgimu nuo realybės – tarsi kokią populistinę stebuklinę analogiją Boecijaus (jo perdėtam teorizavimui) veiklai. Ankstyvųjų viduramžių „tamsieji amžiai" – tai metas, kai smuko miestai ir nyko kaimai: tai nederliaus, invazijų, marų, ankstyvų mirčių metai. Neurotinė 1000 metų baimė nebuvo jau tokia dramatiška ir išpūsta, kaip apie tai byloja legenda (žr. Focillon 1952, Duby 1967, Le Goff 1964); tačiau ir pačią legendą pagimdė ir puoselėjo nerimo bei netikrumo persmelkta atmosfera. Vienas iš socialinių sprendimo būdų buvo vienuolystė, suteikusi bendruomeninio gyvenimo garantijų, laidavusi tvarką ir ramybę, o vaizduotės reakcija į krizės sukeltus jausmus buvo simbolių repertuaro sukūrimas. Simboliškai suvokiama gamta, netgi siaubingiausi jos pavidalai, tapo tarsi abėcėlė, kuria Kūrėjas kalba žmogui apie pasaulio tvarką, antgamtiškas malones, būdus, kaip reikia elgtis pasaulyje norint pelnyti dangaus palankumą. Patys daiktai gali kelti nepasitikėjimą dėl savo netvarkos, netvarumo, savo tariamo esminio priešiškumo; tačiau daiktai ir nėra tai, kas atrodo esą, o kažką žymintys ženklai. Pasauliui buvo sugrąžinta viltis, nes pats pasaulis – tai kalba, kuria Dievas kreipiasi į žmogų.

Be abejo, paraleliai plėtojosi krikščioniška filosofinė mintis, siekusi pateisinti žemiškąjį buvimą, bent jau kaip kelią į išganymą. Simbolių ir mitų kalba, viena vertus, padėjo atkreipti dėmesį į tuos realybės aspektus, kuriuos teorija ne visuomet pajėgė aprėpti. Kita vertus, suprantamais ženklais ji išreiškė tas teorines tiesas, kurios abstrakčiu savo pavidalu galėjo būti sunkiai suvokiamos.

Ankstyvoji krikščionybė simboliais reiškė savo tikėjimo tiesas. Taip elgtasi iš atsargumo. Pavyzdžiui, už žuvies slėpėsi Išganytojas – taip slaptaraščiu siekta išvengti persekiojimo. Savo ruožtu tai atvėrė kelią vaizdingiems ir

didaktiniams pamokymams, kurie, atrodo, tapo tokie artimi viduramžių žmogui. Viena vertus, paprastiems neišprususiems žmonėms nebuvo jokio vargo suvokiamas tiesas paversti vaizdiniais; antra vertus, patys doktrinos kūrėjai – teologai, mokytojai – kūrė įvaizdžius tų sąvokų, kurių paprasti žmonės teologiškai suformuluotu pavidalu suprasti negalėjo. Buvo vedama smarki prastuomenės lavinimo kampanija (Sugerijus čia pasižymėjo kaip vienas didžiausių jos įkvėpėjų) apeliuojant į žmogišką silpnybę įvaizdžiams bei alegorijoms, panaudojant paveikslus, *quae sunt laicorum litteratura [kurie yra pasauliečių literatūra]*, kaip pasakė Honorijus Augustodunietis, sekdamas 1025 m. įvykusio Arraso sinodo nutarimais. Šitaip didaktinė teorija glaudžiai susijo su savo laikmečio simboline pasaulėjauta kaip pedagoginės sistemos išraiška ir kultūrine politika, siekiančia panaudoti tipiškus epochos mentalinius procesus.

Simbolinis mentalitetas keistu būdu įsiliejo į viduramžių mąstyseną, tikrovėje vykstančius procesus paprastai interpretuojančią genetiškai, remiantis priežasčių ir padarinių grandine. Pagrįstai kalbėta apie *„dvasios trumpąjį sujungimą"* – mintis sąryšio tarp dviejų daiktų ne ieško, remdamasi priežasties ryšiais, bet atranda jį staigiu šuoliu kaip prasmių ir tikslų sąsają. Būtent toks „trumpasis sujungimas" leidžia, pavyzdžiui, nuspręsti, kad balta, raudona ir žalia yra palankumo spalvos, tuo tarpu geltona ir juoda jau reiškia liūdesį ir atgailą; arba laikyti baltą spalvą šviesos ir amžinybės, tyrumo ir skaistumo simboliu. Strutis tapo teisingumo simboliu, nes jo tobulai lygios plunksnos piršo darnos, vienybės idėją. Kadangi tradiciškai manyta, kad pelikanas jauniklius maitina savo paties mėsa, jis tapo simboliu Kristaus, kuris paaukojo savo kraują už žmoniją ir atiduoda savo kūną per Eucharistiją. Vienaragis, kurį sugauti tegali nekalta mergelė, jei šis ateitų ir

padėtų galvą jai ant kelių, tapo dvigubu Kristaus simboliu – kaip vienatinio Dievo sūnaus, kuris gimė iš Marijos įsčių. Ir kartą priimtas, šis simbolis tapo realesnis už patį strutį ar pelikaną (žr. Réau 1955, AA.VV. 1976, De Champeaux-Sterx 1981).

Taigi simbolinę interpretaciją gali sužadinti tik tam tikra dermė, schematinė analogija, prasminis ryšys.

Huizinga simbolių priskyrimą aiškina tuo, kad abstrahuojamos ir sugretinamos dviejų skirtingų dalykų savybės, išreiškiančios esmę. Mergelės ir kankiniai tarp savo persekiotojų švyti taip, kaip baltos ir raudonos rožės spindi ir žydi tarp spyglių – šias skirtingas esybes sieja bendra spalva (žiedlapiai-kraujas) ir analogiška padėtis atšiaurioje aplinkoje. Tačiau norint sukurti tokį homologija grįstą modelį, reikia, kad įvyktų „trumpasis sujungimas“. Kiekvienu atveju „trumpasis sujungimas“, arba tapatinimas pagal esmę, grindžiamas abipusio atitikimo sąsaja (kuri galų gale yra kiek metafiziška analogija: rožė žydi tarp spyglių, kaip ir kankinys tarp savo persekiotojų).

Savaime suprantama, kad rožė skiriasi nuo kankinio, tačiau malonumą, patiriamą dešifruojant gražią metaforą (juk alegorija tai ir yra kodifikuotų ir viena su kita susietų metaforų grandinė), lemia tai, ką kadaise Pseudodionisijas (*De coelesti hier.* II) nusakė kaip simbolio neatitikimą simbolizuojamam daiktui.

Jei nebeliktų nesutapimo, o vien tik tapatybė, neliktų ir proporcingumo (*x* nesantykiautų su *y*, kaip ir *y* su *z*). Be to, pasak Dionisijo, būtent neatitikimai skatina interpretavimo pastangas. Gerai, kad dieviškus dalykus žymi įvairiausi simboliai – liūtas, lokys, pantera – nes kaip tik simbolio keistumas jį pagyvina ir daro akivaizdų interpretatoriui (*De coelesti hier.* II).

Taip prieiname kitą universaliojo alegorizmo komponentą: suvokti alegoriją – reiškia suvokti atitikimo sąsają,

estetiškai ja gėrėtis, taip pat ir dėl interpretavimo pastangų. O interpretavimo pastangos būtinos, nes tekstas visada reiškia ką kitą nei atrodo iš pirmo žvilgsnio: *aliud dicitur, aliud demonstratur* (viena pasakoma – kita parodoma).

Viduramžių žmones šis principas stačiai apžavėjo. Anot Bedos, alegorija žadina dvasią, pagyvina išraišką ir puošia stilių. Mes turime teisę nesilaikyti šio skonio, bet privalome nepamiršti, kad tai viduramžių žmonių skonis, be to, vienas iš svarbiausių būdų, kuriais konkretizavosi jų estetiškumo poreikis. Iš tiesų tai buvo nesąmoningas *proportio* siekis, skatinęs gamtiškus daiktus sieti su antgamtiškais į nenutrūkstamą ryšių pynę. Simbolių pasaulyje viskas turi savo vietą, kadangi viskas kažką atitinka, viskas teisingai apskaičiuota. Šioje harmoningoje sistemoje gyvatė gali atitikti išmintingumo dorybę, bet kartu šioje sudėtingoje ženklų ir nuorodų polifonijoje ta pati gyvatė, tik jau žvelgiant iš kito taško, gali būti laikoma šėtono įvaizdžiu. Tarkim, antgamtinę tikrovę kaip Kristus ir jo Dieviškumas gali simbolizuoti devynios galybės įvairiausių formų gyvių, žyminčių jo buvimą skirtingose vietose – danguje, kalnuose, laukuose, miškuose ar jūrose; tai gali būti ėriukas, balandis, povas, avinas, grifas, gaidys, lūšis, palmė, vynuogių kekė. Tikra įvaizdžių polifonija: „aplink kiekvieną idėją, tarytum kaleidoskope, grupuojasi kitos idėjos, sukurdamos nuostabias simetriškas figūras" (Huizinga 1955, p. 287).

2. *Simbolio ir alegorijos sąvokų painumai*

Alegorinė interpretacija buvo žinoma dar iki susiklostant patristinei tradicijai. Graikai alegoriškai interpretavo Homerą (šią alegorizavimo tradiciją suformavo stoikai, klasikiniame epe gebėję įžvelgti mito drabužiais aprengtas prigimtines tiesas); egzistavo alegorija grįsta žydiškosios

Toros egzegezė. Filonas Aleksandriškis pirmajame šimtmetyje bandė alegoriškai interpretuoti Senąjį Testamentą. Kitaip tariant, idėja poetiniam ar religiniam tekstui taikyti principą *aliud dicitur, aliud demonstratur* yra labai sena ir paprastai jai prikabinama arba simbolizmo, arba alegorizmo etiketė.

Šiuolaikinė Vakarų tradicija alegorizmą paprastai skiria nuo simbolizmo, tačiau taip daryti imta gana vėlai: iki pat XVIII amžiaus abudu terminai vartoti sinonimiškai kaip ir viduramžiais. Juos imta skirti jau prasidėjus romantizmo epochai, bent jau tokią nuostatą savo garsiuosiuose aforizmuose išdėstė Goethe (*Maximen und Reflectionen*, Frankfurt-am Main, 1976):

> Alegorija reiškinį paverčia sąvoka, sąvoką – vaizdiniu, tačiau taip, kad sąvoka vaizdinyje tampa dar labiau apibrėžta ir baigta, o sykiu ir geriau išreikšta (1.112).
>
> Simbolika reiškinį paverčia idėja, idėją – vaizdiniu, ir taip, kad idėja vaizdinyje lieka be galo veiksminga ir nepasiekiama; nors ji ištariama visomis kalbomis, tačiau vis tiek lieka neišreiškiama (1.113).
>
> Didelis skirtumas, ar poetas konkrečią sąvoką vartoja abstrakčiai išreikšti, ar konkrečioje sąvokoje įžvelgia abstrakčią. Pirmuoju atveju – tai alegorija, kai konkreti sąvoka turi vertę tik kaip abstrakčios pavyzdys ar įvaizdis; o antruoju atveju išsiskleidžia tikroji poezijos prigimtis: čia kalbama apie konkretybę nei galvojant, nei užsimenant apie abstrakčią sąvoką. Taigi kas pagauna šią gyvą konkrečią sąvoką, sykiu pagauna ir abstraktesnę, nors to nepastebi arba pastebi vėliau (279).
>
> Tai ir yra tikroji simbolika, kai konkreti sąvoka reprezentuoja abstraktesnę, tačiau ne kaip sapnas ar šešėlis, o kaip staigus, per akimirksnį įvykstąs nežinomybės apreiškimas (314).

Nesunku suvokti, kad po tokių tvirtinimų poetiškumą norisi susieti su simboliškumu (atviru, intuityviu, neperteikiamu konceptais), o alegoriškumą nužeminti iki pa-

prasčiausių didaktinių pamokymų rango. Iš kitų žymių autorių, teigusių panašią nuomonę apie simbolį kaip staigų, spontanišką sąmonę nutvieskiantį įvykį, kai intuityviai pagaunama dieviškumo (numinozo) prasmė, paminėsime Creuzerį (1919–1923). Tačiau pats Creuzeris, tokią simbolio sampratą laikydamas būdinga graikų mitologinės sielos sklaida, pripažino skirtumą tarp simbolio ir alegorijos, kuris mums atrodo visiškai aiškus, o viduramžių žmonėms toks nebuvo. Sąvokas simbolizuoti ir alegorizuoti jie kuo laisviausiai vartojo kaip sinonimus.

Pravartu čia pridurti, kad Jeanas Pépinas (1962) ir Erichas Auerbachas (1944), pasitelkę gausybę pavyzdžių, įtikinamai parodė, kad ir antikinis pasaulis simbolį bei alegoriją suvokė kaip sinonimus, tuo nesiskirdami nuo Bažnyčios Tėvų bei viduramžių egzegetų. Pavyzdžių pakanka pradedant Filonu ir baigiant gramatiku Demetriju, jų randame nuo Klemento Aleksandriškio iki Hipolito Romiečio, nuo Porfirijo iki Pseudodionisijo Areopagito, nuo Plotino iki Jamblicho – jie vartojo simbolio terminą taip pat reikšti didaktinius bei konceptualius vaizdus, kurie kitur vadinami alegorijomis. Viduramžiai prisitaikė prie tokios vartosenos. Tačiau, kaip teigia Pépinas, ir antika, ir viduramžiai daugmaž suvokė skirtumą tarp dviejų alegorijos rūšių: meninės ar poetinės (*alegoria productiva*), ir aiškinančiosios alegorijos (*alegoria interpretativa*). Toks skirtumas galėjo būti taikomas ir religiniams, ir pasaulietiniams tekstams.

Kai kurie autoriai (pavyzdžiui, Auerbachas) šiuo atveju linkę įžvelgti ne alegoriją. Pavyzdžiui, tuo atveju, kai poetas (Dante), užuot tiesiai alegorizavęs, kaip tai daro poemos įžangoje ar Skaistykloje vykstančioje procesijoje, į sceną išleidžia personažus kaip Beatričė ar šv. Bernardas – jie nors ir lieka gyvi ir individualizuoti personažai (be to, ir realios istorinės asmenybės), tačiau dėl savo kai kurių konkrečių

savybių tampa aukščiausios tiesos „tipais". Kai kurie autoriai, atsižvelgdami į tokius pavyzdžius, išdrįsta kalbėti apie simbolį. Vis dėlto tokiais atvejais turime retorinę figūrą, pakankamai lengvai dešifruojamą ir konceptualizuotą, esančią tarp metonimijos ir antonomazijos (personažai atstovauja keliems savo svarbiausiems bruožams). Žodžiu, yra tai, kas priartėja prie šiuolaikinės „tipiško" personažo idėjos. Tačiau čia tikrai nėra to intuicijos blyksnio, kurį romantinė estetika priskiria simboliui. Kita vertus, tokia „tipologija" buvo giliai įsišaknijusi viduramžių egzegezėje, kai Senojo Testamento personažus imta traktuoti kaip Naujojo Testamento personažų ar įvykių „provaizdžius" (figūras). Šį metodą viduramžių autoriai vadindavo alegorija. Pats Auerbachas, pabrėžtinai skyręs figūratyvų metodą nuo alegorinio, pastarąjį sieja su filoniškuoju alegorizmu, kuris patraukė ir ankstyvąją patristiką; tačiau atvirai pripažįsta (51-oje savo darbo „Figūra" išnašoje), kad tai, ką jis vadina figūratyviu metodu, viduramžių autoriams ir Dantės laikams buvo alegorija. Tačiau Dante (kaip pamatysime) metodą, naudojamą šventosios istorijos personažams apibūdinti, pritaikė ir pasaulietinės istorijos personažams (žr., pvz., jo *Convivium* IV, 5 pateiktą romėnų istorijos interpretaciją Dievos apvaizdos perspektyvoje).

3. *Metafizinė pansemiozė*

Idėja, kad simbolis yra vaizdas arba pasakymas, nurodantis slėpiningą, žodžiais (beveik ir sąvokomis) nenusakomą, vidujai prieštaringą, nesuvokiamą realybę, ir todėl apibūdinamą kaip tam tikras dieviškumo pasireiškimas ir tarsi neatskleista bei iki galo neatskleidžiama žinia, įsigalėjo Vakaruose vėliau, kai Renesanso aplinkoje paplito hermetizmo šalininkų raštai (tai apžvelgsime 12.4 skyriuje).

Tačiau vieną pirmųjų Vienio, kaip kažko neištiriamo ir nevienareikšmio, idėjos išraiškų randame ankstyvajame

krikščioniškajame neoplatonizme, t.y. Dionisijo Areopagiečio raštuose. Dieviškumas čia apibrėžiamas kaip „šviesių šviesiausias tylumos ūkas... Šviesų šviesiausioji tamsa", kuri „nėra kūnas nei figūra, nei forma, neturi kiekybės nei kokybės ar svorio, nebūna kokioje nors konkrečioje vietoje, nemato, nejaučia, yra nepasiekiama jutimais... tai nėra nei siela, nei protas, neturi nei vaizduotės, nei nuomonės, nėra nei skaičius, nei matas, nei dydis... nėra nei esybė, nei amžinybė, nei laikas... nei tamsa, nei šviesa, nei paklydimas, nei tiesa". Iš puslapio į puslapį liejasi ši žaižaruojanti mistinė afazija (*Theologia mistica*).

Tačiau Dionisijas, ypač jo ortodoksiški komentatoriai (pavyzdžiui, šv. Tomas), panteistinę emanacijos idėją siekė išversti į kitokią, jau nebe panteistinę „dalyvavimo" (*participatio*) idėją. O tai turėjo nemažą įtaką simbolizmo metafizikai bei simbolio interpretacijos teorijai, žvelgiant į tekstus kaip simbolių pasaulį ir į patį pasaulį – kaip į simbolinį tekstą...

Iš tiesų „dalyvavimo" perspektyvos atžvilgiu Vienis – iš esmės absoliučiai transcendentalus – mums yra visiškai tolimas (mes nudrėbti iš visai kitokio molio nei jis, kadangi nesame išaugę iš jo emanacinės energijos). Visai ne iš čia kyla prieštaravimai, nuodijantys ir taip miglotas mūsų kalbas apie jį, atvirkščiai, šie prieštaravimai kyla dėl paties kalbėjimo neatitikimo. O Vienyje prieštaravimai susilieja į dviprasmybių neturintį *logosą*. Taigi prieštaringi yra būdai, kuriais mėginame Jį įvardyti pagal savo pasaulio patyrimą: juk negalime išsilaisvinti iš teisės ir pareigos kurti dieviškus vardus ir priskirti juos dievybei, bet tai darome neatitinkančiu būdu. Priežastis ne ta, kad Dievo negalima konceptualizuoti (nes Jį vadiname Vienu, Geru, Gražiu, lygiai kaip sakome Šviesa, Tvykstelėjimas, Pavydas), bet tai, kad šiomis sąvokomis apie Jį tegalima kalbėti *hipersubstancialiai*: Jis yra visa tai, tačiau neišmatuojamo ir

nesuvokiamai didesnio masto. Atvirkščiai, kaip rašo Dionisijas (ir pabrėžia jo komentatoriai), kad atsiskleistų, jog Dievui priskiriami vardai yra neadekvatūs, kaip tik derėtų, kad jie būtų tokie nepanašūs, neįtikėtinai netinkami, tartum provokuojančiai užgaulūs, nepaprastai paslaptingi, lyg simbolizuojančio ir simbolizuojamo bendrą ieškomą bruožą būtų galima aptikti tik „verčiantis per galvą" ir didžiausių disproporcijų dėka. O tam, kad tikintieji, jeigu Dievas vadinamas šviesa, klaidingai nemanytų, kad egzistuoja švytinčios ir spindinčios dangiškos substancijos, Dievą labiau pritinka vadinti ir baisių sutvėrimų – lokio, panteros – vardais, tai yra tuo, kas visiškai nepanašu (*De coelesti hier. II*).

Taigi įmanu suprasti, kaip ir kodėl toks kalbėjimo būdas, kurį pats Dionisijas vadina „simboliniu" (pavyzdžiui, *De coelesti hier. II* ir *XV*), neturi nieko bendra su tuo paregėjimu, ekstaze, akimirksniu nutvieskiančia vizija, kurią visos šiuolaikinės simbolizmo teorijos laiko būdingas simboliui. Viduramžių simbolis buvo tarsi ėjimas dievybės linkui, tačiau tai nėra numinozo (*numinosum*) apreiškimas, nei tiesos, kurią tegalima išsakyti mito, bet ne racionalia kalba, atskleidimas. Jis nukreipia į racionalią kalbą ir turi uždavinį (turiu omeny simbolinį kalbėjimą) atskleisti (kaip tik didaktiškai bei vestibuliariai palankiausiu momentu) savo neadekvatumą, savo lemtį (sakyčiau, beveik hegelišką) būti nepatvirtintam tolesnio racionalaus kalbėjimo. Taigi nebuvo atsitiktinumas, kad brandžios Akviniečio scholastikos laikais simbolinis dieviškųjų savybių traktavimas transformavosi į samprotavimą analogijomis, kuris nebėra simbolinis, o grindžiamas padarinius į priežastis redukuojančia semioze, vertinimams taikant proporcijas, o ne akinantį morfologinį bei elgsenos panašumą. Šią jau brandžią diskurso analogijomis, kaip euristiškai adekvačios kalbos, mechaniką vėliau puikiai teoriškai pa-

grindė Kantas, viename savo trečiosios kritikos skyrių apie intuityvią simboliką.[2]

Metafizinio simbolizmo ištakos siekia antiką. Viduramžių autoriai minėdavo Makrobijų, kuris kalbėjo apie daiktus kaip atspindžius, apie tai, kad jų grožyje tarsi veidrodyje atsispindi dievybės veidas (*In Somnium Scipionis* I, 14). Suprantama, šiai doktrinai buvo tiesiog lemta įaugti į neoplatonikų mąstyseną. Įtaigiausiai suformuluotą metafizinio simbolizmo teoriją viduramžiams pateikė kone vergiškai Pseudodionisiju sekęs Jonas Škotas Eriugena (žr. Del Pra 1941; De Bruyne 1946, II; Assunto 1961, p. 73–82; Gregory 1963). Anot jo, pasaulis – tai didysis Dievo apsireiškimas, atsiskleidimas per pirmaprades ir amžinąsias priežastis, kurias išreiškia jutiminis grožis.

> *Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid et intelligibile significet.*
>
> Iš tiesų manau, kad nėra [tokių] regimų ir kūniškų daiktų, kurie nežymėtų ko nors bekūnio ir nepažinaus.
>
> (*De divisione naturae* V, 3, PL 122, kol. 865–866)

Dievas nuostabiu ir nepaprastu būdu kuria kiekvieną kūrinį, ir taip Jis apsireiškia, nors būdamas iš prigimties slaptas bei nesuvokiamas, Jis tampa matomas ir žinomas.

[2] *Sprendimo galios kritika*, I, II, 2, par. 59, „Apie grožį kaip moralės simbolį". „Visa hipotipozė (atvaizdavimas, *subjectio sub adspectum*) kaip sujuslinimas [Eco čia vartoja intuicijos sąvoką – *vert. past.*] esti dvejopa: arba scheminė, kai sąvokai, kurią apima intelektas, duotas ją atitinkantis apriorinis stebinys, arba simbolinė, kai sąvoka, kurią galima mąstyti tik protu ir kurios negali atitikti joks juslinis stebinys, grindžiama tokiu stebiniu; šiuo atveju sprendimo galios veiksena tik analogiška tai veiksenai, kurios ji imasi schemindama" (cit. iš I. Kantas, *Sprendimo galios kritika*, iš vok k. vertė R. Plečkaitis, Vilnius: Mintis, 1991, p. 207). Kanto pateikti pavyzdžiai – tai tikros ir tipiškos proporcijos, analogiškos scholastikoje vartotoms proporcijoms ir proporcionalumui.

Žodžio (*Verbum*) sukurti amžinieji pirmavaizdžiai, nekintančios viso, kas egzistuoja, priežastys, Meilės dvelksmo sužadinti, lyg kūrybos kibirkštėlės išsklinda po visą pirmapradžio chaoso tamsybę.

Taigi pakaktų mesti žvilgsnį į matomas pasaulio grožybes, kad pajustume neaprėpiamą teofanijos harmoniją, grąžinančią prie pirmapradžių priežasčių bei Dieviškų būtybių. Šis amžinybės atsiskleidimas daiktuose leidžia kiekvieną jų laikyti metaforos rūšimi, metaforos, galinčios aprėpti nuo metafizinio simbolizmo iki kosminės alegorijos. Šią galimybę ir apmąstė Eriugena. Tačiau jo estetikos branduolys – gamtos knygą skaityti ne pasitelkus vaizduotę, bet filosofiškai nusiteikus, kiekvienoje ontologinėje reikšmėje įžvelgiant dieviškojo dalyvavimo šviesą; ir, pripažinkime, nuovokiai nuvertinant kiekvieną ontologinę konkretybę, kad būtų pabrėžiama tokia unikali ir teisinga tikrovė, kokia tik begali būti idėjų tikrovė.

Kitas metafizinio simbolizmo šalininkas yra Hugonas Viktoriškis. Šiam XII amžiaus mistikui pasaulis atrodė *quasi liber scriptus digito Dei*, tarytum Dievo pirštu parašyta knyga (*De tribus diebus*, PL 176, kol. 814), ir žmogaus jautrumas grožiui iš esmės yra duotas atrasti pažinų grožį. Regos, klausos, skonio, lytėjimo džiaugsmai suveda į akistatą su pasaulio grožiu, kad jame išvystume Dievo atšvaitą. Komentuodamas Pseudodionisijo „Dangiškąją hierarchiją", Hugonas grįžta prie Eriugenos minčių, daugiau dėmesio skirdamas estetiniam problemos aspektui:

> *Omnia visibilia quaecumque nobis visibiliter erudiendo symbolice, id est figurative tradita, sunt proposita ad invisibilium significationem et declarationem... Quia enim in formis rerum visibilium pulchritudo earum consistit... visibilis pulchritudo invisibilis pulchritudinis imago est.*

> Visos regimybės, kurios mums atsiskleidžia simboliškai, t.y. perkeltine prasme, nurodo į neregimų daiktų reikšmes bei

teiginius... O kadangi matomų daiktų grožis slypi jų formose... regimasis grožis yra neregimojo atvaizdas.

(*In Hierarchiam coelestem expositio*, PL 175, kol. 978 ir 954)

Hugono teorija, labiau išplėtota nei Eriugenos, kritiškiau pagrindžia simbolizmo principą estetinio pobūdžio analogija (*collatio*) ir, kaip teisingai pastebėta, sklidina žemiškojo grožio ribotumo sukeltų kone romantinių jausmų, nes šį grožį kontempliuojančią sielą apima nepasitenkinimo gėla, o tai ir yra *Kito* troškimas (De Bruyne 1946, II, p. 215–216). Panašiai užburiantis, kaip ir nūdienos melancholija susidūrus su intensyviu grožiu. Tačiau Hugono melancholija artimesnė radikaliam mistiko nepasitenkinimui žemiškųjų vertybių akivaizdoje.

Šioje perspektyvoje Viktoriškio estetika, kintant kontempliacijos sampratai, gebėjo simboliškai įvertinti netgi negražumą (tyrinėtojai tai gretina su romantikų ironijos jausmu). Siela, atsidūrusi priešais bjaurastį, jaučia, kad tai regėdama ji negali nurimti (drauge ji nelieka priklausoma nuo grožio akivaizdoje kilusios iliuzijos), ir todėl ją natūraliai traukia tikrasis bei nekintantis Grožis (*In Hier. coel.*, kol. 971–978).

4. *Šventojo Rašto alegorizmas*

Perėjimo nuo metafizinio simbolizmo prie universalaus alegorizmo negalima įsprausti į kokius nors loginius ar chronologinius rėmus. Simbolio kristalizavimasis į alegoriją – tai procesas, kurį atskleidžia kai kurios literatūrinės tradicijos. Tačiau viduramžiais, kaip jau minėta, abi koncepcijos gyvavo vienu metu.

Čia veikiau reikia paaiškinti, kodėl viduramžiai teoriniame lygmenyje taip ištobulino išraiškingą ir pažinų metodą, kurį nuo šiol, norėdami sušvelninti prieštaravimus, vadinsime ne simboliniu ar alegoriniu, o kiek paprasčiau – „figūratyviu" metodu.

Apžvelgsime svarbiausius šios temos momentus (plačiau žr. De Lubac 1959–1964 ir Compagnon 1979). Bandydamas priešintis gnostiniam Naujojo Testamento pervertinimui ir visiškam Senojo Testamento nuvertinimui, Klementas Aleksandriškis nustatė, kuo abu Testamentai skiriasi ir kuo vienas kitą papildo. Origenas žengė dar vieną žingsnį – įtvirtino būtinybę abu tekstus skaityti paraleliai. Senasis Testamentas yra Naujojo Testamento provaizdis (figūra), pirmasis – tai raštas, kurio dvasią atskleidžia antrasis, arba, kalbant semiotiniais terminais, Senasis Testamentas yra retorinis pranešimas, kurio turinį atskleidžia Naujasis Testamentas. Savo ruožtu ir Naujasis Testamentas, kiek jis yra būsimų dalykų pažadas, turi savo figūratyvią (perkeltinę) reikšmę. Tad drauge su Origenu atsiranda „teologalus diskursas", kuris jau nebėra (arba nebėra vien tik) kalbėjimas apie Dievą, o kalbėjimas apie jo Šventąjį Raštą.

Nuo Origeno prasideda tradicija kalbėti ir apie tiesioginę, moralinę (psichinę) bei mistinę (pneumatinę) prasmes. Iš čia kilo ir tiesioginė, tropologinė bei alegorinė triada, kuri pamažu transformavosi į teoriją apie keturias Šv. Rašto prasmes: pažodinę, alegorinę, moralinę ir anagoginę (prie pastarosios dar sugrįšime).

Būtų puiku (tačiau ne čia) pasekti šio interpretavimo dialektiką ir pažiūrėti, kaip lėtai vyko jo legitimacija: viena vertus, „teisingas" abiejų Testamentų interpretavimas įteisina Bažnyčią kaip interpretacinės tradicijos saugotoją, antra vertus, interpretavimo tradicija įteisina teisingą interpretavimą. Nuo pat pradžių susidarė tarsi hermeneutinis ratas, tačiau šis ratas sukasi taip, kad iš principo atmeta visus Bažnyčios neįteisintus interpretavimus, kurie, neįteisindami Bažnyčios, jos neįteisina kaip autoriteto, gebančio įteisinti pačius interpretavimus.

Nuo pat pradžios ir origeniškoji, ir apskritai Bažnyčios Tėvų hermeneutika buvo linkusi teikti pirmenybę tokiam

interpretavimui (nors ir prisidengiant įvairiais pavadinimais), kuris kitaip dar vadintas tipologiniu: į Senojo Testamento personažus bei įvykius (dėl jų veiksmų bei ypatybių) žvelgiama kaip į Naujojo Testamento personažų tipažus, pirmavaizdžius, prototipus. Bet kuriuo atveju ši tipologija numato, kad tai, kas turi perkeltinę prasmę (nesvarbu, tai tipas ar simbolis, ar alegorija), yra alegorija, kuri susijusi ne su būdu, kuriuo faktai perteikiami kalbos ženklais, bet su pačiais faktais. Čia susiduriame su skirtumu tarp *allegoria in verbis* ir *allegoria in factis*. Perkeltinės prasmės reikia ieškoti ne tiek Mozės ar Psalmyno žodžiuose (nebent išskyrus tuos atvejus, kai tas žodis yra metaforiškas), kiek pačiuose Senajame Testamente aprašytuose įvykiuose, iš anksto Dievo numatytuose, lyg Šventoji istorija būtų Jo ranka parašyta knyga, tarsi Naujojo Testamento figūra (simbolis).[3]

Ryžtingai šios problemos ėmėsi šv. Augustinas ir sugebėjo ją išspręsti, kadangi, kaip sakyta (žr. Todorov 1977, 1978; Eco 1984, 1), jis buvo pirmasis autorius, kuris, remdamasis perprasta stoikų kultūra, sukūrė ženklo teoriją (kuri daugeliu aspektų yra gimininga Saussure'o teorijai, nors sukurta gerokai anksčiau). Kitaip tariant, šv. Augustinas buvo pirmasis, kuris sugebėjo būti nesuvaržytas tarp ženklų, kurie yra žodžiai, ir daiktų, kurie gali funkcionuoti kaip ženklai, kadangi puikiai žinojo ir ryžtingai tvirtino, kad *signum est enim res, praeter speciem quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire,*

[3] Žr. bibliografijoje išsamiausią šios srities veikalą, monumentalųjį De Lubac 1959–1964. Auerbachas 1944 metų knygoje apgailestavo, kad tyrinėtojams iš esmės nėra aiškus skirtumas tarp figūratyvaus metodo (tipiškos krikščionybės naujovės) ir alegorinio metodo (pagonybės palikimo). Remdamasis De Lubaco (1959–1964) ir Pépino (1958) surinkta medžiaga, manau, kad figūratyvų metodą galima identifikuoti su *allegoria in factis*.

ženklas yra daiktas, primenantis kažką kita, nepriklausomai nuo to įspūdžio, kurį daiktas tiesiogiai kelia mūsų jausmams (*De doctrina christiana* II, 1, 1). Ne visi daiktai yra ženklai, bet visi ženklai išties yra daiktai, ir be ženklų, žmogaus sukurtų norint ką nors žymėti, yra daiktų ir įvykių (kodėl gi ne faktų ir personažų?), kurie gali būti laikomi ženklais arba (pavyzdžiui, Šventosios istorijos atveju) antgamtiškai funkcionuoti kaip ženklai, idant juos ir būtų galima perskaityti kaip ženklus.

Šv. Augustinas biblinių tekstų skaitymo ėmėsi apsiginklavęs visomis lingvistinėmis–retorinėmis priemonėmis, kurias jam galėjo pasiūlyti dar nesunaikinta vėlyvoji lotyniškai kalbanti kultūra (žr. Marrou 1958). Šiems tekstams jis pritaikė *lectio* principus, kad atkurdamas teisingą punktuaciją galėtų diferencijuoti teksto, *recitatio, judicium,* bet svarbiausia – *enarratio* (komentaras ir analizė) bei *emendatio* (ką šiandien galėtume pavadinti teksto kritika arba filologija) pirminę prasmę. Šitaip jis mokė, kaip atskirti neaiškius ir dviprasmius ženklus nuo aiškių, kaip nuspręsti, ar ženklas turi būti suprantamas tiesiogine, ar perkeltine prasme. Jam teko imtis ir vertimo problemos, nes jis puikiai žinojo, jog Senasis Testamentas buvo rašytas ne lotyniškai, t.y. ne ta kalba, kuria tekstas galėjo jam būti visiškai prieinamas, tačiau šv. Augustinas nemokėjo hebrajiškai – todėl kaip *ultima ratio* siūlė sugretinti vertimus arba patikrinti spėjamą prasmę pagal kontekstą (pagaliau, nepaisant savo lingvistinių spragų, jis nepasikliauja žydais, kurie net galėję iškraipyti originalo tekstą, prieštaraudami tiesai, kuri taip aiškiai jiems atsivėrė...).

Spręsdamas šią problemą, jis išvedė ir šiandien tebegaliojančią taisyklę, kaip atpažinti perkeltinės prasmės posakius – ne tiek tropus ar kitas retorines figūras, kiek teksto strategijos būdus, kuriuos šiandien (ir moderniąja

prasme) įvardytume kaip simbolinius. Jis puikiai žinojo, kad metaforą ar metonimiją galima lengvai atpažinti, nes jas interpretuojant pažodžiui, tekstas gali pasirodyti arba beprasmis, arba vaikiškai melagingas. Bet kaip vertinti tokias atkarpas (dažniausiai tai ištisos frazės, pasakojimai, o ne atskiri vaizdai), kurios gali turėti tiesioginę prasmę, bet kurioms interpretatorius tiesiog priverstas suteikti perkeltinę (figūratyvią) prasmę (pavyzdžiui, alegorijoms)?

Šv. Augustinas teigia, kad perkeltinę prasmę turime tiesiog „užuosti" kiekvieną kartą, kai Šventajame Rašte kalbama apie tiesiogiai suprantamus, tačiau, atrodytų, prieštaraujančius tikėjimo tiesai arba dorovės principams dalykus. Nusidėjėlė Magdalietė Kristaus kojas sutepė kvapniais aliejais ir nušluostė savo plaukais. Ar tai reiškia, kad Išganytojas pasidavė tokiam nepadoriam pagoniškam ritualui? Žinoma, kad ne. Vadinasi, pasakojimas turi kažkokią kitą prasmę.

Antrąją prasmę turime „užuosti" net ir tada, kai Šventraštyje kalba liejasi per kraštus, tvinsta žodžiais arba vartojami pažodžiui skurdūs posakiai. Šios dvi sąlygos tiesiog glumina savo subtilumu ir, pabrėžiu, šiuolaikiškumu (nepaisant to, kad šią mintį Augustinui galėjo pakišti ir kiti autoriai).[4] Šis kalbos srautas atsiranda tada, kai tekste pernelyg ilgai sustojama pasakojant apie tiesioginę prasmę turinčius dalykus ir toks įkyrus aprašymas atrodo nereikalingas. Pamąstykime būtent nūdieniškai, kodėl gi Montale tiek daug savo „senovinių eilių" skiria aprašyti, kaip vienas naktinis drugys audringą naktį įlėkęs naman blaškosi virš stalo, „beprotiškai sklaidydamas lapus"? Todėl, kad drugys – tai kažkas daugiau (tai poetas patvirtina

[4] Žr., pavyzdžiui, šv. Jeronimą (*In Matt.* XXI, 5): *cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad aliora transmittimur;* arba Origeną (*De principiis,* 4, 2, 9 ą 4, 3, 4), anot kurio, Šventoji Dvasia į tekstą įterpia mažytes nereikšmingas detales nelyg savo pranašiškos prigimties žymes.

pabaigoje). Anot Augustino, tas pat ir su semantiškai skurdžiais pasakymais, pavyzdžiui, tikriniais vardais, skaičiais, techniniais terminais, už kurių akivaizdžiai slypi kitokia prasmė.

Tai yra hermeneutinės taisyklės (kaip įvairius fragmentus identifikuoti pagal antrąją prasmę), bet Augustinui jos tampa tiesiog semiotinėmis-lingvistinėmis taisyklėmis: privalu ieškoti dekodifikacijos rakto, kadangi reikia teisingai interpretuoti, t.y. interpretuoti panaudojus tinkamą kodą. Kalbėdamas apie žodžius, Augustinas žino, kur reikia ieškoti taisyklių, t.y. ieškoti retorikoje bei klasikinėje gramatikoje: čia didelių sunkumų neiškyla. Tačiau Augustinas žino ir tai, kad Šventasis Raštas byloja ne vien tik *in verbis*, bet ir *in factis* (*De doctr.* III, 5, 9 – arba *allegoria historiae* bei *allegoria sermonis*, *De vera religione* 50, 99), todėl jis kviečia savo skaitytoją įgyti enciklopedišką pažinimą (ar bent jau tokį, kokį galėjo suteikti vėlyvosios antikos pasaulis).

Jeigu jau Biblija mums sako kažką savo personažais, objektais ir įvykiais, jeigu įvardija gėles, gamtos stebuklus, akmenis, naudojasi matematikos subtilybėmis, tai tenka aiškintis, ką tradicinio žinojimo požiūriu reiškia šie akmenys, gėlės, stebuklai, skaičiai.

5. Enciklopediškas alegorizmas

Kaip tik todėl viduramžiais imtasi rengti enciklopedijas.

Dar helenizmo laikotarpiu, pagonybės krizės, naujųjų kultų atsiradimo bei pirmųjų mėginimų teologiškai organizuoti krikščionybę laikais, pasirodė tradicinių gamtos žinių registrai, žymiausias jų būtų Plinijaus *Historia naturalis*. Iš šių bei panašių šaltinių ilgainiui išsirutuliojo enciklopedijos, kurių svarbiausias bruožas – jų struktūra *a cumulo* (pagal grupes). Jos būdavo prigrūstos žinių apie gyvūnus, augalus, akmenis, egzotiškus kraštus, nekvar-

šinant galvos, kurios žinios yra patikimos, o kurios tik mitinės, ir net nebandant kiek griežčiau jas sisteminti. Tipiškas tokio rinkinio pavyzdys yra *Physiologus*, tarp II ir IV a. po Kr. gim. parašytas graikiškai sirų bei egiptiečių aplinkoje, o vėliau išverstas bei perfrazuotas lotyniškai (be to, jis buvo išverstas į etiopų, armėnų, sirų kalbas). Iš *Fiziologo* išsirutuliojo visi viduramžių bestiarijai – tai buvo pagrindinė enciklopedijų versmė per visus viduramžius.

Fiziologe surinkta visa, kas buvo žinoma apie tikrus ir įsivaizduojamus gyvūnus. Galima tikėtis, kad autorius nuodugniai, tvirtai kalbės apie gerai žinomus, o su nežabota fantazija – apie žinomus tik iš nuogirdų: žodžiu, kad tiksliai apibūdins varną, o labai miglotai – vienaragį. Bet taip nėra: jis gana išsamiai apibūdina abiejų gyvūnų savybes, tačiau yra netikslus abiem atvejais. Viskas yra žinoma, nes tai yra minėjęs koks nors tolimas autoritetingas autorius, ir sykiu viskas yra nežinoma, nes tai stebuklingų atradimų šaltinis ir slėpiningų dermių pagrindas.

Fiziologe išsakoma savita, nors ir nelabai aiški, pasaulio formos idėja: visos sukurtos būtybės byloja apie Dievą. Tad į kiekvieną gyvūną, jo formą bei elgseną dera žvelgti kaip į aukštesnės realybės simbolį.

> Ežiai yra rutulio formos ir padengti spygliais. *Fiziologas* papasakojo, kaip ežys ropščiasi į vynmedį siekdamas uogų. Po to, numetęs uogas žemėn, raičiojasi ant jų, susismeigia jas ant spyglių ir neša savo vaikams, palikdamas pliką uogienoją.

Kodėl ežiui priskirtas toks keistas įprotis? O gi todėl, kad būtų galima pritaikyti deramą moralinį pamokymą: tikintysis turi visą laiką kabintis į dvasinį Vynmedį ir neleisti ten ropštis blogio dvasiai bei nugraužti visas kekes.

Vėlesnės enciklopedijos, kuriose pagal *Fiziologo* modelį aprašinėjami tikri bei fantastiniai gyvūnai, kiek supainioja

7.-619

šį simbolinių pasakojimų žaismą, net įvelia prieštaravimų; o paskui, sudarant naujas enciklopedijas, registruojamos ir šios prieštaringos prasmės. Liūtas galėjo simbolizuoti ir Jėzų, ir šėtoną. Liūtas, kuris norėdamas apgauti medžiotojus, uodega užšluoja smėlyje savo pėdsakus, simbolizuoja nuodėmių atpirkimą. Liūtas, savo kvėptelėjimu trečiąją dieną atgaivinantis negyvą gimusį liūtuką, simbolizuoja Prisikėlimą. Tačiau tas liūtas, su kuriuo kovojo Samsonas ir Dovydas plačiai išžiodę jam nasrus, simbolizuoja pragaro bedugnę. Juk ir 21-ojoje psalmėje giedama „*salva me de ore leonis*".*

VII amžiuje pasirodžiusiose Izidoriaus Sevilječio *Etimologijose* medžiaga skirstoma į skyrius, o skirstymo kriterijus yra atsitiktinis ar bent priklausomas nuo atsitiktinumų. Atrodo, kad pradžioje vadovaujamasi skirstymu į laisvuosius menus (gramatika, dialektika, retorika, matematika, muzika, astronomija), tačiau toliau, po *trivium* ir *quadrivium***, eina medicina, po to aptariami įstatymai ir laikai, Bažnyčios knygos ir veikla, kalbama apie Dievą ir angelus, apie Bažnyčią, kalbas, giminystės ryšius, keistus žodžius, pasakojama apie žmogų ir baidykles, apie gyvūnus, pasaulio šalis, pastatus, laukus, apie akmenis ir metalus, žemės ūkį, apie karą ir žaidimus, laivus, apdarus, namų apyvokos ir valstiečių įnagius.

Skirstoma akivaizdžiai be tvarkos ir mintyse iškyla toji Borgeso klasikinė netinkama taksonomija:

> Gyvūnai skirstomi į: a) priklausančius imperatoriui, b) balzamuotus, c) prijaukintus, d)paršelius, e) sirenas, f) pasakų gyvūnus, g) laukinius šunis, h) įtrauktus į šią klasifikaciją, i) beprotiškai judančius, k) nutapytus su geriausiu kupranu-

* Gelbėk mane iš liūto nasrų (*lot.*).

** Pagrindinės vad. laisvųjų menų, sudariusių viduramžių švietimo pagrindą, sritys.

gario šerių teptuku, l) *et coetera,* m) besimylinčius, n) iš tolo atrodančius kaip musės...

(*Emporio celeste di conoscimenti benevoli,* veikale *Altre inquisitioni*)

Izidoriaus klasifikacija atrodo racionalesnė nei Borgeso, o atskiros dalys savo ruožtu skirstomos taip: skyriuje apie laivus, namus bei drabužius yra poskyriai apie mozaikas ir tapybą, skyrius apie gyvūnus skirstomas: apie žvėris, mažuosius gyvūnus, gyvates, kirmėles, žuvis paukščius ir mažuosius sparnuočius.

Enciklopedija *a cumulo* atsirado epochoje, kai dar nebuvo sukurta galutinė pasaulio koncepcija, todėl enciklopedistai rinkdavo, surašydavo, pridėdavo vien tik iš smalsumo ir tarsi nuolankumo senovei spiriami.

Kita enciklopedijų forma kilo iš labiau apibrėžtos, nors ir visiškai abstrahuotos teorinės hipotezės apie pažinimo sistemą. Tipiškas toks modelis yra XIII amžiuje Vincento de Beauvais parašytas trigubas traktatas *Speculum maius* (*Speculum doctrinale, historiale, naturale*), sukurptas scholastinės *summos* pavyzdžiu.

Speculum naturale medžiaga skirstoma remiantis ne filosofiniais kriterijais ar statiška taksonomija, o atsižvelgiant į istorinę perspektyvą pagal pasaulio sukūrimo dienas: pirmoji diena, Kūrėjas, jutiminis pasaulis, šviesa; antroji diena, vandenys ir tvirtuma (*firmamentum*); ir taip toliau, kol prieinama iki gyvūnų, žmogaus kūno sukūrimo, iki pat žmonijos istorijos.

Nuo Plinijaus enciklopedijų (rašymo) istorija plėtojasi svaiginančiu greičiu.[5] Užtenka paminėti po Plinijaus

[5] Viduramžių enciklopedijų istorija peržengia šio skyriaus ir šios knygos ribas dar ir dėl to, kad enciklopedijos elementų galima aptikti ne viename teologų ir filosofų veikale. Plačiau susipažinti ir išsamią bibliografiją šia tema galima rasti: Garfagnini 1978, Beonio-Brocchieri Fumagalli 1981, V skyrius *in* Gilson 1944, Bologna 1977, Guglielminetti 1975, Zaganelli 1985, Barisone 1982, Zambon 1977, Kappler 1980, Carrega-Navone 1983.

pasirodžiusias: Solino *Collectanea rerum memorabilium* arba *Polihistor* (II a.), *De rebus in oriente mirabilibus* (gal VIII a.), *Epistula Alexandri* (VII a.), Izidoriaus *Etymologiae*, įvairūs fragmentai Bedos ir Beato iš Liebanos (VIII a.) veikaluose, Rabano Mauro *De rerum naturis* (IX a.), Aethico Isterio *Cosmographia* (VIII a.), veikalas *Liber monstrorum de diversis generibus* (IX a.), įvairūs Kunigo Jono laiško variantai (XII a. pr.). Iš dvyliktojo šimtmečio dar turime ir garsiąją Kembridžo Bestiarijaus versiją, Hugono Viktoriškio *Didascaslicon*, Vilhelmo iš Conches *De philosophia mundi*, Honorijaus Augustoduniečio *De imagine mundi*, Aleksandro Neckhamo *De naturis rerum* bei XII ir XIII amžių sandūroje Bartolomėjaus Anglo parašytą *De proprietatibus rerum*. Po to eina Tomo iš Cantimpré *De natura rerum*, natūralistiniai Alberto Didžiojo darbai, jau minėtas Vincento iš Beauvais *Speculum*, Henriko Bate's *Speculorum divinorum et quorundam naturalium*, gausybė puslapių Rogerio Bacono bei Raimondo Lulijaus veikaluose. Ką jau kalbėti apie Marco Polo *Millione* bei vėlesnius sekimus, pavyzdžiui, įvairius Mandeville'io kelionių aprašymo variantus arba Jacopo di Sanseverino *Libro piccolo di meraviglie*. Be to, dar reiktų paminėti Brunetto Latini *Trésor* ir *Tesoretto*, Restoro Aretiečio (d'Arezzo) *La composizione del mondo*.

Kai kurios šios enciklopedijos yra atvirai moralizuojančio pobūdžio, kitos daugiausia dėmesio skiria Šventojo Rašto interpretacijai. Vienos jų tiesiog trykšta fantazija, o kitos grįstos atidžiais stebėjimais. Visos kartojasi ir cituoja viena kitą. Dauguma jų atsirado veikiausiai todėl, kad hermeneutikos specialistams reikėjo informacijos šifruoti alegorijas *in factis*. O kadangi viduramžiais autoritetas nebuvo tvirtas dalykas ir kiekvienas vėlesnės kartos enciklopedistas atrodydavo tarsi nykštukas, stovintis ant ankstesnių enciklopedistų pečių, nekildavo jokių problemų

dauginant ne tik reikšmes, bet ir pačius pasaulio sudedamuosius elementus, prasimanant naujų kūrinių bei savybių, kad tai padėtų (pabrėžiant kūrinių ypatumų keistumą ir tuo geriau, jei šie kūriniai, anot Dionisijo, yra nepanašūs į jų perteikiamą dievišką prasmę) išreikšti pasaulį beribiu žodžių konstravimu.

Tai nuostata, kurią De Bruyne'as ir kiti autoriai vadina *universaliuoju alegorizmu* ir kurią galima apibendrinti vienu Richardo Viktoriškio teiginiu:

Habent corpora omnia ad invisibilia bona similitudinem.

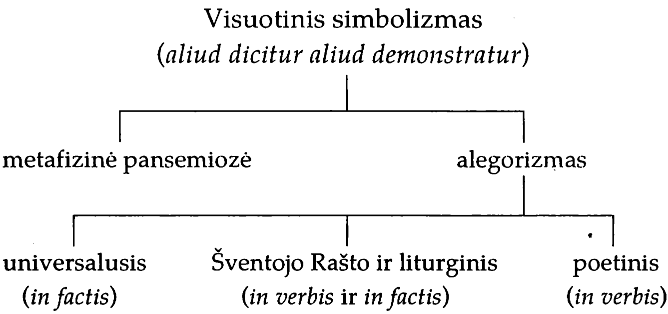
Visi kūnai panašūs į nematomą gėrį.

(*Benjamin major*, PL 196, kol. 90)

6. *Universalusis alegorizmas*

Šia prasme viduramžiai iki galo išsėmė Augustino priesaką: kadangi enciklopedijoje kalbama apie tai, kokios yra Šventraštyje į sceną vedamų dalykų prasmės, ir jeigu šie dalykai yra pasaulio, apie kurį Šventraštis kalba (*in factis*), puošybos sudedamieji elementai, tai figūratyvus skaitymas gali sietis ne tik su pasauliu, kokį pristato Biblija, bet ir tiesiogiai su pasauliu, koks jis yra. „Skaityti" pasaulį tarytum kokį simbolių rinkinį – tai geriausias būdas įgyvendinti Dionisijo nuostatas ir sukurti bei suteikti daiktams dieviškus vardus (o drauge nusakyti moralumo principus, raišką, gyvenimo taisykles, pažinimo modelius).

Šiuo atveju tai, kas buvo vienodai vadinama viduramžių simbolizmu arba alegorizmu, išsiskyrė į du skirtingus kelius. Skirtingus, bent jau žiūrint mūsų akimis, ieškančiomis pritaikomos tipologijos. Tačiau abudu nuolat susipina, ypač jei turime omeny, kad net ir poetai buvo linkę kalbėti kaip Šventraštis.



Dar sykį simbolizmo ir alegorizmo atskirtis duoda naudos. Metafizinė pansemiozė – tai koncepcija, atsiradusi kartu su Dionisijo *Dieviškaisiais vardais,* teigianti figūratyvaus pasakojimo galimybę, bet iš esmės ji susilieja su esybės analogijos (*analogia entis*) teorija, ir todėl tampa semiotiniu pasaulio suvokimu, kai kiekvienas padarinys yra savo priežasties ženklas. Suprasdami, kas yra pasaulis viduramžių neoplatonikui, pamatysime, jog šiame kontekste kalbama ne tiek apie alegorinį ar metafizinį žemiškųjų ir dangiškųjų kūnų panašumą, kiek apie jų daugiau filosofinę reikšmę, kuri yra susijusi su „didžiosios būties grandinės" nepertraukiama priežasčių ir padarinių seka (žr. Lovejoy 1936).

Kalbant apie Šventraščio alegorizmą *in factis* – ir turint omeny, kad Šventojo Rašto interpretaciją sunkina dar tai, jog reikia dėmesį kreipti ir į alegorijas *in verbis* – tai visa patristinė ir scholastinė tradicija liudija, jog Šventąją Knygą būtina nuolat tyrinėti lyg kokį raštų mišką (*latissima scripturae sylva,* Origenas, *In Ez.* 4), slėpiningą dievišką okeaną ar labirintą (*oceanum et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum,* Jeronimas, *In Ez.* 14). O šį hermeneutinį nepasotinamumą teliudys ši citata:

Scriptura sacra, morem rapidissimi fluminis tenens, sic humanarum mentium profunda replet, ut semper exudet; sic haurientes satiat, ut

inexhausta permaneat. Profluunt ex ea spiritualium sensuum gurgites abundantes, et transeuntibus aliis, alia surgunt: immo, non transeuntibus, quia sapientia immortalis est: sed emergentibus et decorem suum ostentibus aliis, alii non deficientibus succedunt sed manentes subsequuntur, ut unusquisque pro modo capacitatis auae in ea reperiat unde se copiose reficiat et aliis unde se fortiter exercent derelinquat.

Šventasis Raštas, srūvantis kaip srauniausia upė, taip žmogaus protą užlieja, kad visad per kraštus plūsta; bet taip besemiančius iš jo pasotina, kad niekad neišsenka. Iš jo tvinsta neišsenkantys dvasingų jausmų vandenys ir vieniems jų nutekant, kiti išteka. Netgi ne „nutekant", nes išmintis yra nemirtinga, bet vieniems „paviršiun kylant" ir grožybę savo rodant, kiti teka paskui šituos, kurie nesenka, o visi banguoja nesumažėdami. Todėl kiekvienas pagal savo išgales Šventajame Rašte atsigaivina, o kitiems palieka galimybę lavintis.

(Gilbertas iš Stanfordo, *In Cant.* Prol., pagal Leclerq 1948, p. 225)

Lygiai taip nepasotinamai buvo tyrinėjamas ir pasaulio labirintas, apie kurį jau kalbėjome.

Poetinis alegorizmas (kurio vienas iš variantų būtų liturginis alegorizmas arba apskritai bet koks kalbėjimas žmogaus sukurtomis vaizdinėmis ar žodinėmis figūromis), atvirkščiai, yra retorinio dekodifikavimo erdvė.

Visiškai aišku, kad šiuo požiūriu kalbėjimas apie Dievą ir apie gamtą – gana skirtingi dalykai. Iš tikrųjų metafizinė pansemiozė siekė eliminuoti vaizdavimą figūromis. Tai teologinė ir filosofinė srovė, grįsta neoplatonikų šviesos metafizika ar tomistiniu hilomorfizmu. Antra vertus, universalusis alegorizmas suponuoja stebuklinį bei haliucinacinį visatos suvokimą, nes atsižvelgiama ne į tai, kas yra, bet į tai, ką galima įsivaizduoti. Skvarbus proto pasaulis prieš mitų prisodrintą (*affabulante*) vaizduotės pasaulį, o tarp jų – dvi aiškiai apibrėžtos sferos: alegorinis Šventraščio skaitymas ir viešas poetinių, taip pat ir pasaulietinių (kaip *Roman de la rose*), alegorijų kūrimas.

7. Meninis alegorizmas

Bene geriausiai tokią kūrinijos būklę apibūdina Alanui iš Lilio priskiriamos eilutės:

Omnis mundi creatura	Kiekvienas žemės kūrinys –
quasi liber et pictura	lyg knyga ar piešinys
nobis est in speculum;	yra mūs veidrodis;
nostrae vitae, nostrae mortis,	žymė tikroji
nostri status, nostrae sortis	mūsų gyvenimo ir mūs mirties,
fidele signaculum.	mūsų likimo ir būties.
Nostrum statum pingit rosa,	Rožė – kaip piešinys,
noster status decens glosa,	mūsų būties tikrasis atspindys,
nostrae vitae lectio;	Gyvenimui mūsų – pamoka;
quae dum primo mane floret,	Juk žydi ji anksti ryte,
defloratus flos effloret	o vystanti gėlė bežydi
vespertino senio.	tiktai amžiaus vakare.

(*Rhytmus alter*, PL 210, kol. 579)

Alegorinė meno koncepcija ėjo greta alegorinės gamtos koncepcijos. Richardas Viktoriškis išplėtojo jas abi susiejančią teoriją: visi Dievo kūriniai sukurti tam, kad būtų tarsi gyvenimo gairės žmogui, bet žmonių *kūrybos* vaisiai vieni alegoriški, kiti ne. Literatūra lengvai atsiveria alegorijai, o plastiniai menai kuria išvestines alegorijas, imituodami literatūrines personifikacijas (PL 196, kol. 92). Vis dėlto matyti, kad *žmogaus kūrybos* alegoriškumas ilgainiui tampa ryškesnis nei gamtos alegoriškumas, ir prieinama (to neteoretizuojant) prie Richardui visiškai priešingų nuostatų: gamtos alegoriškumas vis labiau blanko, darėsi abejotinas ir konvencionalus, o į meną (taip pat ir į plastinius menus) imama žvelgti pirmiausia kaip į išplėtotą daugybės prasmių konstrukciją. Alegorinė pasaulio prasmė vis geso, o alegorinis poezijos stilius išliko įprastas ir giliai suleidęs šaknis. Pažangioji XIII amžiaus

mąstysena ryžtingai atsižadėjo alegorinės pasaulio interpretacijos, tačiau pagimdė alegorinių poemų pirmtaką – *Roman de la rose*. O šalia alegorijų „gamybos" visada gyvavo antikos poetų alegorinis skaitymo būdas (žr. Comparetti 1926).

Toks meninės kūrybos ir suvokimo būdas šiuolaikiniam žmogui gana nesuprantamas, todėl linkstama tai laikyti poezijos blankumo, slopstančio intelektualumo išraiška. Be abejo, viduramžių autoriams poezija ir plastiniai menai pirmiausia buvo didaktinė priemonė, tą liudija ir šv. Tomo (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 3, 2) teiginys, kad poezijai yra būdinga tiesą išsakyti simboline forma. Alegoriškai interpretuoti poetus – tai nereiškė primesti poezijai dirbtinę ir sausą skaitymo sistemą; atvirkščiai, tai reiškė poeziją skaityti siekiant didžiausio galimo malonumo, būtent – malonumo atskleisti daiktus *per speculum et in aenigmate*.

Viduramžių poezija neatsiejama nuo intelekto. Kiekvienai epochai būdinga savita poetinė jausena, todėl negalime remdamiesi savo pajauta spręsti, ką jautė viduramžių žmogus. Vargiai begalėtume savyje atgaminti tą nenusakomą malonumą, su kokiu viduramžių žmogus, skaitydamas „mago" Vergilijaus eiles, atverdavo ištisus simbolių pasaulius (kitaip tariant, gal Joyce'o ir Elioto skaitytojas galėtų pajusti kažką panašaus?); tačiau nesuvokti, kad tokiose pratybose jis patirdavo tikrą džiaugsmą – reiškia visiškai nesuprasti viduramžių pasaulio. Štai XII amžiaus miniatiūrų meistras Sant Albano iš Hildesheimo Psalmyno iliustracijose pavaizdavo miesto-tvirtovės apsiaustį, bet manydamas, kad vaizdas bus nepakankamai malonus akiai ar nepakankamai tikslus, pažymi, jog tai, kas vaizduojama *corporaliter*, jūs galite perskaityti *spiritualiter*, t.y. žiūrėdami į pavaizduotą mūšį mintyse regėti grumtynes, kurias jūs kovojate, blogio apgultieji. Akivaizdu, jog

dailininko manymu toks miniatiūros „naudojimas" yra gerokai vaisingesnis ir suteikia daugiau malonumo nei grynai vizualinis interpretavimas.

Be to, suteikti menui alegorinę prasmę – reiškė žvelgti į jį taip pat kaip ir į gamtą, t.y. kaip į gyvą vaizdinių lobyną. Epochoje, kai gamta laikyta beribiu alegoriniu antgamtinio pasaulio atspindžiu, menui taikyti tie patys vertinimo kriterijai.

Meninė komunikacija alegorijomis, aistringos Sugerijaus veiklos įkvėpta, savo viršūnę pasiekė kartu su gotikos meno branda. Katedra, toji visos viduramžių civilizacijos meninė *summa*, tapo tarsi gamtos atitikmeniu, tikra knyga ir tapyba (*liber et pictura*), kuriama pagal orientuotas interpretavimo taisykles, kurios gamtai iš tikrųjų netinkamos. Pati katedrų architektoninė struktūra ir net geografinė orientacija turėjo savo reikšmę. Tačiau dar reikšmingesnės buvo įvairios portalų statulos, karnizų pabaisos ir *gargouilles*, t. y. visa tai, kas katedroje įkūnijo tikrąją žmogaus, jo istorijos, jo sąsajų su visata sintetinę viziją. „Simetrijų ir atitikmenų tvarka, skaičių dėsniai, savotiška simbolių muzika paslaptingai tvarko šias milžiniškas akmens enciklopedijas" (Focillon 1947, p. 6). Plėtodami šį plastinį diskursą, gotikos meistrų figūratyvaus kalbėjimo sumanytojai griebėsi alegorijos mechanizmo, o tai, kad naudojami ženklai bus perskaityti, laidavo viduramžių sugebėjimas atskleisti analogijas, interpretuoti ženklus bei simbolius sekant tradicija, gebėjimas atvaizdą „išversti" į jo dvasinį atitikmenį.

Katedrų poetikoje vyravo estetinis atitikimo principas. Šis atitikimas pirmiausia plaukė iš abiejų Testamentų dermės: kiekvienas Senajame Testamente aprašytas faktas yra Naujojo Testamento provaizdis. O norint suprasti Katedrų alegorijas, reikia, kaip teigė Mâle (1941), atsiversti tokias epochos enciklopedijas kaip *Speculum majus*. Ši *tipologinė*

Šventraščio interpretacija leido toliau sieti tam tikras figūras ir jų atributus su tam tikrais abiejų Testamentų asmenimis ir epizodais. Pavyzdžiui, pranašus visada galima atpažinti iš ypatingų galvos apdangalų – tradiciškai tai jų atributas, o Sabos karalienė, anot legendos karalienė Žąsiakojė, turėjo plėvėtas pėdas. Taip pat buvo nustatyta sąsaja tarp vaizduojamų personažų ir jų vietos architektūrinėje erdvėje. Šartro katedroje virš Madonos portalo iš abiejų įėjimo pusių kyla patriarchų skulptūros-kolonos. Samuelį galima pažinti iš to, kad aukos ėriuką jis laiko galva žemyn. Mozė dešiniąja ranka rodo į jam iš kairės stūksančios kolonos viršūnę. Abraomo kojos – ant ožio, o priešais nuolankiai sukryžiavęs rankas stovi Izaokas. Išdėstyti chronologine tvarka šie personažai išreiškia ištisos Mesijo pranašų generacijos viltį. Štai būrio priekyje su taure rankoje stovi Melchizedekas, pirmasis kunigas, o šv. Petras – ant naujojo pasaulio slenksčio – ta pačia poza stovi rikiuotės pabaigoje, tarsi liudytų atskleistas paslaptis. Visa grupė iškyla viršum portalo – nelyg Naujosios Sandoros prieangyje, Sandoros, kurios paslaptys viduje švenčiamos. Visa pasaulio istorija, kaip ji aprašyta Šventraštyje, tarsi sueina į vieną įvaizdžių seką. Alegorijų matematika – tiesiog tobula: visi architektūriniai, plastiniai ir semantiniai elementai susitelkia didaktinės komunikacijos dėlei (žr. Mâle 1947).

8. Šv. Tomas Akvinietis ir alegorinio pasaulio pabaiga

Bene tiksliausiai apibrėžtą alegorinio kalbėjimo teoriją sukūrė šv. Tomas Akvinietis. Tai buvo griežta, sykiu ir nauja teorija, nes ji teigė kosminio alegorizmo pabaigą ir užleido vietą racionalesnei šio reiškinio sampratai.

Tomas pirmiausia iškėlė klausimą – ar dera Biblijoje vartoti poetines metaforas, ir atsakė neigiamai, nes poezija besanti „infima doctrina"* (*S. Th.*, I, 1, 9).

* Žemiausias mokslas (*lot.*).

Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est eis.

Poezija nesuvokiama žmogaus protu dėl tiesos stygiaus joje.

(*S. Th.*, I–II, 101, 2 ad 2)

Vis dėlto toks tvirtinimas nelaikytinas poezijos pažeminimu ar poetiškumo apibūdinimu tokia XVIII amžiaus sąvoka kaip *perceptio confusa.** Veikiau poezijai pripažįstamas meno rangas (iš čia ir *recta ratio factibilium***); o poetinis aktas yra, be abejo, žemesnio lygmens nei grynasis filosofijos bei teologijos pažinimas. Tomas mokėsi iš Aristotelio *Metafizikos*, kurioje pirmųjų poetų teologų poetiniai fabuliniai (*affabulanti*) bandymai vertinami kaip labai vaikiškas racionalaus pasaulio pažinimo būdas. Iš tikrųjų, kaip ir visi mąstytojai scholastai, jis nesidomėjo moksline poezijos teorija (tai tema retorikos traktatų autoriams, dėstantiems ne Teologijos, bet Menų fakultete). Pats Tomas Akvinietis turėjo poeto talentą (ir netgi labai didelį), tačiau tose ištraukose, kuriose nusako poetinį ir teologinį pažinimą, jis derinasi prie kanoniško požiūrio ir poetinį metodą laiko paprastu (ir neanalizuotu) palyginimo terminu.

Antra vertus, jis pripažino teisėtu dalyku tai, kad Šventasis Raštas dieviškus ir dvasiškus dalykus (viršijančius mūsų suvokimo galimybes) gali perteikti kūniškų daiktų pavidalais: *conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere* (*S. Th.*, I, 1, 9). Aptardamas Šventojo teksto interpretaciją, Tomas pabrėžia, kad pirmiausia jame reikia išskirti tiesioginę (pažodinę) arba istorinę prasmę. Kalbant apie Šventąją istoriją yra aišku, kodėl tai, kas suprantama pažodžiui, yra istoriška: Šventojoje knygoje sakoma, jog žydai išėjo iš Egip-

* Painusis suvokimas, supratimas be tvarkos, trikdantis pažinimas etc. (*lot.*).

** Teisingas daiktų, kuriuos galima daryti, supratimas (*lot.*).

to, t.y. pasakomas faktas, šis faktas įmanus suvokti ir kartu sukuria tiesioginę naratyvinio diskurso denotaciją.

> *Illa vero significatio qua res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteram fundatur, et eum supponit.*
>
> Toji reikšmė, dėl kurios žodžiais išreiškiami daiktai savo ruožtu žymi kitus daiktus, vadinama dvasine prasme. Ji remiasi tiesiogine reikšme ir ją suponuoja.
>
> (*S. Th.* I, 1, 10, resp.)

Tomas Akvinietis įvairiose vietose aiškina, kad vartodamas tokį bendro pobūdžio pasakymą kaip *sensus spiritualis,* jis turi omeny visas tekstui priskirtinas prasmes, kurios pranoksta tiesioginę. Bet iškyla nauja problema, kai šiomis pastabomis apie tiesioginę prasmę jis įdiegia ganėtinai svarią mintį, jog per šią prasmę suvokiame tai, *quem auctor intendit,* ką norėjo pasakyti autorius.

Šis patikslinimas yra nepaprastai svarbus, norint suvokti Akviniečio suformuluotos Šventojo Rašto interpretavimo teorijos padarinius. Tomas nekalba apie pažodinę prasmę kaip apie pasakymo tiesioginę prasmę (tai, ką pasakymas reiškia denotacijos atžvilgiu, pagal tam tikros kalbos kodą), bet kaip apie prasmę, priskiriamą pasakymui komunikacijos akte. Šių laikų kalba būtų taip – kai pilnoje žmonių salėje sakau, kad „čia labai prirūkyta", galiu ir teigti (pasakymo prasmė), kad joje išties pernelyg daug prirūkyta, ir reikšti (priklausomai nuo komunikacijos akto aplinkybių), kad derėtų atverti langą arba liautis rūkius. Akivaizdu, kad Tomui ir viena, ir kita yra pažodinės prasmės aspektai, kadangi ir viena, ir kita priklauso turiniui, kurį sakytojas nori perteikti. Kadangi Šventojo Rašto autorius yra Dievas, kuris gali suvokti ir turėti omeny daugybę dalykų tuo pat metu, visai galimas daiktas, kad Šventraštis (net ir tiesioginės prasmės atžvilgiu) turi *plures sensus.**

* Daugybę prasmių (*lot.*).

Tad kada gi Tomas Akvinietis mano galima kalbėti apie dvasinę prasmę arba prasmę, pranokstančią tiesioginę? Neabejotinai tada, kai tekste galima išskirti prasmes, kurių autorius *neketino ir net negalėjo perteikti.* Tipiška tokio pobūdžio situacija būtų, kai autorius pasakoja apie įvykius, nežinodamas, kad Dievas šiuos įvykius jau iš anksto numatė būsiant kažko kito ženklus.

Vis dėlto kalbėdamas apie Šventąją istoriją, Tomas aiškiai prasitaria, jog pažodinę (arba istorinę) prasmę, kaip pasakymo perduodamą semantinį turinį, sudaro tam tikri faktai ir įvykiai (pavyzdžiui, Izraelio išsivadavimas iš nelaisvės arba Loto žmonos virtimas druskos stulpu). Tačiau kadangi šie faktai – kaip žinome, o Tomas pakartoja – Dievo iš anksto buvo skirti būti ženklais, interpretatorius, remdamasis pažodine interpretacija (kad įvykiai klostėsi taip ir taip), turi ieškoti dar ir trigubos šių teiginių dvasinės prasmės (*Quaestiones quodlibetales* VII, 6, 16).

Čia susiduriame ne su retorikos priemone, kaip tropų ar alegorijų *in verbis* atveju. Čia susiduriame su gryniausia alegorija *in factis*:

> *Sensus spiritualis... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur.*
>
> Dvasinė prasmė ... yra tai, kad kokie nors daiktai išreiškiami kitų daiktų pavidalu.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 15)

Tačiau viskas keičiasi, kai imama kalbėti apie pasaulietinę poeziją ar bet kokį kitą su Šventąja istorija nesusijusį žmogišką diskursą. Išties šiuo atveju Tomas iškelia svarbią mintį, kurią galėtume taip apibendrinti: alegorija *in factis* tinka vien Šventajai, bet ne pasaulietinei istorijai.

Pasaulietinė istorija yra faktų, o ne ženklų istorija:

> *Unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus*

> Tad jokioje žmogiško išmanymo kūryboje, trumpai tariant, negali būti jokios kitos kaip pažodinė prasmė.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 16)

Mintis verta dėmesio, nes tuo iš esmės atsisakoma universaliojo alegorizmo, užbraukiamas ankstesniems viduramžiams būdingas gamtiškos hermeneutikos haliucinacijų pasaulio suvokimas. Tai reiškia supasaulietinimą gamtos ir pasaulio istorijos, t.y. ištiso pobiblinio pasaulio, jau svetimo įkyriai dieviškajai režisūrai.

O kaip gi poezija? Tomas Akvinietis taip sprendžia šią problemą: jei pasaulietinėje poezijoje vartojama retorinė figūra, tai turime tiesiog parabolinę prasmę. Bet *sensus parabolicus* yra tiesioginės prasmės dalis. Iš pirmo žvilgsnio toks tvirtinimas apstulbina, tarytum visas retorines konotacijas Tomas nužemintų iki tiesioginės prasmės lygio. Tačiau nepamirškime, kad jis jau ne kartą nurodė, jog tiesiogine prasme jis laiko prasmę, kurią *autorius turi omeny*. Taigi teigti, kad parabolinė prasmė – tai tiesioginės prasmės dalis, dar nereiškia, kad šiuo atveju nėra prasmės, pranokstančios tiesioginę, o tik reiškia, kad toji pranokstanti prasmė yra dalis to, ką autorius ketino pasakyti. Skaitydami metaforą ar alegoriją *in verbis*, iš esmės jas lengvai iššifruojame remdamiesi kodifikuotomis retorikos taisyklėmis ir suprantame tai, ką teksto autorius norėjo pasakyti, tartum pati metaforinė reikšmė sutaptų su tiesiogine prasme. Taigi net be specialių hermeneutinių pastangų metaforą ar alegoriją *in verbis* suprantame lygiai taip, kaip spontaniškai suprantame katachrezę.

> *Fictiones poeticae non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum* [o tai, ką jos reiškia] *non supergreditur modum litteralem.*
>
> Poetinės išmonės pritaikytos tik ką nors žymėti, o tai, ką jos reiškia, neperžengia pažodinės prasmės ribų.
>
> (*Quodl.* VII, 6, 16 ob. 1, e ad 1)

Šventraštyje Kristus kartais reiškiamas ožio įvaizdžiu: tai alegorija *in verbis*, o ne *in factis*. Šis įvaizdis simbolizuoja ar alegorizuoja ne dieviškus ar būsimus dalykus, o paprasčiausiai žymi (paraboliškai, taigi ir tiesiogiai) Kristų (*Quodl*. VII, 6, 15).

> *Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed quod est figuratum.*
>
> Žodžiais išreiškiama ir tai, kas tikra, ir tai, kas figūratyvu, ir tiesioginė prasmė yra ne pati kalbos figūra, bet tai, kas vaizduojama.
>
> (*S. Th*. I, 1, 10 ad 3)

Apibendrinkime: Šventajame Rašte yra dvasinė, religinė prasmė, kadangi ten aprašyti įvykiai yra ženklai, kurių papildomos reikšmės autorius (tegu ir Dievo įkvėptas) visai nežinojo (o, pridurkime, eilinis skaitytojas ar Šventraščio adresatas žydas nebuvo pasirengęs ją atskleisti). Tačiau poetiniame diskurse nėra dvasinės prasmės, kaip jos nėra Šventraštyje, kai ten vartojamos retorinės figūros, kadangi tai jau yra autoriaus numatyta prasmė, kurią skaitytojas, remdamasis retorikos taisyklėmis, kuo puikiausiai išskiria kaip pažodinę prasmę. Vis dėlto tai nereiškia, kad pažodinė (ir parabolinė ar retorinė) prasmė negali būti daugialypė. Tai, kitais žodžiais tariant, reiškia – nors Tomas ir nekalbėjo *apertis verbis* (nes nesidomėjo šia problema) – jog visiškai įmanoma, kad pasaulietinė poezija gali būti daugiaprasmė. Bet šios įvairios, paraboliškai perteikiamos prasmės priklauso pasakymo tiesioginei prasmei, kokią turėjo galvoje jo autorius.

Panašiai paprastą tiesioginę prasmę reikia priskirti ir liturginiam alegorizmui, kuris gali būti ne žodžių, bet ir judesių, ir spalvų ar vaizdinių alegorizmas, kadangi net šiuo atveju rito kūrėjas ketino išsakyti tam tikrą aiškiai apibrėžtą dalyką panaudodamas parabolę, ir visai nerei-

kia liturginiuose veiksmuose bei posakiuose, kuriuos kūrėjas suformuluoja ar nustato, ieškoti jo ketinimų neatitinkančios slaptos prasmės.

Netgi Senajame Testamente nustatytas ceremonialas neteko savo dvasinės prasmės, kai jį perėmė krikščioniškoji liturgija – jis įgijo paprastą ir aiškią parabolinę reikšmę.

Pateikdamas tokį reikšmingą retorikos apibūdinimą, Tomas iš esmės patvirtino – naujojo hilomorfinio natūralizmo perspektyvoje – bestiarijų ir enciklopedijų pasaulio pabaigą, universaliojo alegorizmo koncepcijos pabaigą. Būtent toks ir buvo svarbiausias siekis jo diskurso, į kurį atsižvelgiant, pastabos apie poeziją atrodo gana šalutinio pobūdžio.

Sulig šiais Tomo Akviniečio svarstymais gamta neteko savo semantinių ir siurrealistinių ypatumų. Nebeliko „simbolių miško", o ankstyvųjų viduramžių kosmosas užleido vietą *gamtiškai* visatai. Kadaise daiktai buvo vertinami ne pagal tai, kas jie yra, bet pagal tai, ką jie žymi; o paskui buvo suvokta, kad dieviškosios kūrybos esmė – ne ženklų kūrimas, o formų sudaiktinimas. Ir net vaizduojamasis gotikos menas – toji alegorinės pasaulėjautos viršūnė – buvo persmelktas šios naujosios dvasios. Šalia didžiųjų simbolinių sumanymų vietos užteko ir mažoms mieloms figūroms, kurios liudija naują gamtos pajautą bei atidų žvilgsnį į daiktus. Iki tolei niekas iš tikrųjų nė nepastebėdavo vynuogių kekės, nes pirmiausia ir pagrindinė buvo mistinė vynuogių prasmė. Tačiau dabar ant kapitelių galėjai išvysti ir kamienų, atžalų, lapų ir žiedų, ant portalų atsirado detalizuoti kasdienių judesių, amatų bei lauko darbų vaizdai. Kartu šios alegorinę reikšmę turinčios figūros buvo perdėm realistiškos, tiesiog spinduliuojančios savo gyvybingumu, nors ir artimesnės *tipiškam* žmogiškumo idealui, nei kokiam psichologiniam individualumui (žr. Focillon 1947, p. 219; Mâle 1931).

Po dvyliktojo šimtmečio susidomėjimo gamta, kitas amžius, perėmęs Aristotelio nuostatas, savo dėmesį sutelkė į konkrečias daiktų formas. Visa, kas liko iš universaliojo alegorizmo, išsigimė į kvaitulingas skaičių sekas, dauginančias *homo quadratus* simboliką. Penkioliktajame šimtmetyje Alanas de la Roche'as (de Rupe) jau daugino dešimtį Dievo įsakymų iš penkiolikos dorybių ir gavo šimtą penkiasdešimt *habitudines morales* (dorovinių taisyklių). Bet jau tris šimtmečius skulptoriai ir miniatiūrų meistrai pavasariais išeidavo paklajoti į miškus, stebėti gamtos gyvybės ritmo, o Rogeris Baconas vieną dieną ėmė ir pareiškė, kad deimantams skaldyti nebūtinas ožio kraujas. Įrodymas? „Aš tuo įsitikinau savo akimis."

Gimsta nauja daiktų estetiškumo samprata. Matome, kaip iškyla konkretaus organizmo estetika, ir ne tiek sąmoningomis pastangomis įtvirtinama, o veikiau tai sužadina besiplėtojančios konkrečiai egzistuojančių substancijų filosofijos vingrybės (žr. Gilson 1944, p. 326–343).

7

Estetinio regėjimo psichologija ir gnoseologija

1. Subjektas ir objektas

Susidomėjimas konkrečia daiktų tikrove, ypač tryliktajame šimtmetyje, sužadino ir intensyvius fizikinius-fiziologinius regėjimo psichologijos tyrinėjimus, apimančius ir estetinei pagavai būdingą poliškumą. Gražus regimas daiktas turi būti suvoktas kaip esantis gražus, o meninis daiktas kuriamas turint omeny estetinį suvokimą: čia iš anksto numatoma, kad žiūrovas į jį žvelgs subjektyviai.

Apie tokį poliškumą dar senų senovėje žinojo pats Platonas.

> Jeigu [dailininkai]... įkūnytų savo vaizdinius išlaikydami tikslias gražių daiktų vidines proporcijas... viršutinės dalys atrodytų mažesnės, o apatinės – didesnės nei derėtų, kadangi į pirmąsias žvelgiame iš didesnio atstumo, o į pastarąsias – iš visai arti... [dailininkai] savo sukurtuose vaizduose įkūnija ne realias proporcijas, o tokias, kurios kiekvienąsyk galėtų atrodyti gražios.
>
> (*Sofistas*, 235 e – 236 a; it. vert. A. Zardo, Bari Laterza, 1980, p. 215)

Tradiciškai manoma, kad šią problemą iškėlė Fidijas, sukūręs Atėnės skulptūrą, kurios apatinė dalis, žiūrint iš arti, atrodė pernelyg trumpa, tačiau įgijo taisyklingas

proporcijas pastačius ją aukščiau akių lygio ir žvelgiant į ją iš apačios aukštyn. Tokiais atvejais Vitruvijus skyrė *simetriją* ir *euritmiją*. Anot jo, *eurhythmia* – tai *venusta species commodusque aspectus*, grožis, kuris yra priklausomas nuo regos ypatumų. Tad pirmiausia euritmija – ta į žiūrą nukreipta techninė proporcingumo taisyklė ir yra priešprieša grynai objektyvioms daiktų proporcijoms. Šią tiesą suprato ne vien tik Renesanso epocha, nors perspektyvos teorija buvo išplėtota tik penkioliktajame šimtmetyje; tačiau vargiai priimtinas ir Panofsky'o teiginys (1995, p. 98–99), jog viduramžiais manyta, kad „subjektas ir objektas privalo ištirpti aukštesniojoje vienybėje". Amjeno katedros Karaliaus galerijos statulos buvo kurtos atsižvelgiant į tai, kad į jas bus žiūrima iš trisdešimties metrų atstumo nuo grindų: figūrų akys įsodintos toli viena nuo kitos, o plaukai labai padidinti. Reimso katedroje špilių statulų rankos pernelyg trumpos, kaklai – per ilgi, labai nuolaidūs pečiai, trumpos kojos. Objektyvaus proporcingumo taisyklės čia pavaldžios regėjimo reikalavimams (Focillon 1947, p. 221–222). Taigi meno praktikoje buvo puikiai suvokiama estetinio regėjimo subjektyvumo problema, ir ji buvo išspręsta savitai.

2. *Estetinė emocija*

Filosofijos atžvilgiu ši problema daug abstraktesnė ir iš pirmo žvilgsnio tarsi neturi ryšio su tuo, kas mus domina. Tačiau iš tiesų pagrindinė teorijų, kurias nagrinėsime, problema – būtent subjekto ir objekto sąryšis. Kaip jau minėjome, užuominų apie gražaus daikto proporcingumą, kai kuriama atsižvelgiant į psichologinius žiūrinčiojo tikslus, randame Boecijaus raštuose. Kiek anksčiau ir Augustinas ne kartą aptarė fizikos ir psichologijos sąsajas, atsiskleidžiančias, tarkim, analizuojant ritmą. Tačiau pats Augustinas savo veikale *De ordine* estetinę vertę turinčius

pripažino tik regėjimo pojūtį ir dorovines vertybes (klausos ir žemesniųjų pojūčių atveju – tai ne *pulchritudo*, o *suavitas*), taip iškeldamas problemą, kad kai kurie pojūčiai yra *maxime cognoscitivi**, tą pačią, kurią vėliau susistemino šv. Tomas Akvinietis, tokiais pojūčiais pripažinęs regą ir klausą.

Viktoriečių psichologija džiaugsmą, kylantį patiriant jutiminę harmoniją, suvokė kaip natūralią fizinio džiugesio tąsą, žmogaus emocinio gyvenimo pagrindą, be to, pagrįstą ontologiškai tikru sielos struktūros ir materialiosios tikrovės sąryšiu. Tuo viktoriečių pozicija panaši į moderniosios *Einfühlung*, arba empatijos, estetikos nuostatas, pagal kurias jaučiama susitapatinant su objektu (plg. De Bruyne 1946, II, p. 224). Anot Ričardo Viktoriškio, *contemplatio* (galinti būti ir estetinio pobūdžio) yra *libera mentis perspicacia in sapientiae spectacula cum admiratione suspensa*, nevaržoma proto įžvalga į išminties stebuklą, lydima susižavėjimo (*Benjamin major*, PL 196, kol. 66-68). Tokiais ekstazės momentais siela tarytum išsiskleidžia, pakylėta tuo metu suvokiamo grožio, visa „ištirpusi" objekte.

Šv. Bonaventūras kiek santūriau teigė, jog jutiminio pasaulio pažinimą lemia tam tikras proporcingumas ir palaimoje į viena susitelkia ir subjektas, ir objektas. Proporcija

> *dicitur suavitas cum virtus agens non improportionaliter excedit recipientem: quia sensus tristatur in extremis et in medio delectatur... Ad delectationem enim concurrit delectabile et conjunctio ejus cum eo quod delectatur.*

> vadinama *suavitas* (malonumu), kai ta paveiki galia neužplūsta priėmėjo neproporcingai [jo galimybėms]: kadangi jutimas kenčia nuo kraštutinumų ir džiaugiasi pusiausvyra... Mat pasitenkinimas išplaukia iš jungties to, kas malonu, ir to, kas tą malonumą patiria.
>
> (*Itinerarium* II, 5; I *Sent.*, 1, 3, 2, leid. Quaracchi I, p. 29)

* T.y. ypač gerai tinkantys pažinimui.

Šis ryšys atskleidžia ir meilės pradą; o pasiekus ribą pats didžiausias malonumas, perpratus proporcingumo bei poliškumo sąryšį, kyla ne iš jutiminių formų pažinimo, bet iš meilės, kai ir subjektas, ir objektas – abu tampa sąmoningai ir aktyviai mylintys.

Ista affectio amoris nobilissima est inter omnes quoniam plus tenet de ratione liberalitatis... Unde nihil in creaturis est considerare ita deliciosum sicut amorem mutuum et sine amore nullae sunt deliciae.

Ši meilės aistra yra kilniausia iš visų, kadangi ji tiesiog alsuoja dosnumu... Taigi visoje kūrinijoje nieko nėra mielesnio už abipusę meilę, o be meilės nėra jokių malonumų.

(I *Sent.*, 10, 1, 2, leid. Quaracchi I, p. 158-159)

Šią emocionalią kontempliacijos koncepciją (cituotuose tekstuose ji minima probėgšmais kaip misticizmo gnoseologijos padarinys) daug išsamiau savo teorijoje nagrinėja Vilhelmas iš Auvergne: ji tampa jo *emocionalizmo* pagrindu. Vilhelmas ypač pabrėžia subjektyvųjį estetinės kontempliacijos aspektą ir malonumo, kaip grožio sudedamosios dalies, funkciją. Grožyje slypi objektyvioji kokybė, o šios kokybės žymė – mūsų regėjimo pritarimas.

Quaemadmodum enim pulchrum visu dicimus quod natum est per seipsum placere spectantibus, et delectare secundum visum... Volentes quippe pulchritudinem visibilem agnoscere, visum exteriorem consulimus... Pulchritudinem seu decorem, quam approbat et in qua complacet sibi visus noster seu aspectus interior.

Išties regimai gražų vadiname bet kokį daiktą, kuris taip sukurtas, kad pats savaime patiktų stebėtojams ir džiugintų savo atrodymu... O norėdami suprasti regimąjį grožį, remiamės išoriniu matymu... Grožį, arba puošnumą, kuriam mūsų regėjimas arba vidinis žvilgsnis pritaria ir kuriame atranda pasitenkinimą.

(*Tractatus de bono et malo,* pagal Pouillon, p. 315–316)

Visuose apibrėžimuose Vilhelmas vartoja žodžius, apimančius pažintinį aspektą (*spectare, intueri, aspicere*) ir

emocinį pradą (*placere, delectare*). Vilhelmo teorija apie sielą (kurios abi funkcijos – pažintinė ir emocinė – yra neperskiriamai susipynusios) teigia, jog pakanka, kad objektas iškiltų subjekto sąmonėje, aiškiai apibrėždamas savo savybes, idant jis sukeltų meilės jausmo (*affectio*) persmelktą malonumą, kuris sykiu yra ir grožio pažinimas, ir jo troškimas (plg. De Bruyne 1946, III, p. 80–82).

3. *Regėjimo psichologija*

Visos šios filosofinės teorijos gana abstrakčios, bendro pobūdžio, tikra priešybė tokiems psichologiniams regimojo suvokimo mechanizmų tyrinėjimams, kokius atskleidžia Alhazeno sekėjų darbai. Veikale *Liber de intelligentiis* (anksčiau priskirtame Vitellione'i, o dabar Adomui Pulchrae Mulieris) regos mechanizmas aiškinamas remiantis fizikiniu atspindžio reiškiniu: švytintis objektas skleidžia spindulius ir veidrodyje projektuoja savo atvaizdą.

Objektas yra aktyvioji atspindžius kurianti jėga, veidrodis – pasyvioji galia, tinkanti ir galinti juos priimti. Žmogaus sąmonė puikiai sugeba šią galią priderinti prie aktyviosios jėgos, o darant tai sąmoningai, patiriamas malonumas (pats didžiausias, *delectatio maxima,* kai objektas – švytinčioji realybė – susiduria su švytinčiąja prigimtimi mumyse). Malonumo pagrindas – daiktų, sielos ir pasaulio proporcingumas ir visą realybę susiejanti metafizinė meilė.

Vitellione savo veikale *De perspectiva* subjekto ir objekto ryšį analizuoja kur kas išsamiau ir išplėtoja įdomią interaktyvią pažinimo koncepciją.[1] Jis išskyrė du regimųjų formų pagavos tipus: pirmasis – tai *comprehensio formarum*

[1] Kai kurios citatos iš *De perspectiva,* iš *De intelligentiis* pagal C. Bauemker 1908 metų leidimą, p. 145, 143 ir 174. Išsamų nagrinėjimą kartu su tekstais pateikia De Bruyne 1946, III, p. 239–251. Be to, plg. Assunto 1961, p. 167–169, ir Federici Vescovini 1965, p. 132–133 (apie Vitellione) ir p. 28–32 (apie Adomą Pulchrae Mulieris).

visibilium... per solam intuitionem, antrasis – *per intuitionem cum scientia praecedente,* t.y. regimųjų formų pagava vien tik intuicija ir intuityvi pagava sykiu su išankstiniu pažinimu. Pirmuoju būdu suvokiame šviesas ir spalvas; tačiau sudėtingesnę tikrovę jau suvokiame ne tiktai paprasčiausiai žiūrėdami į ją, bet ir pasitelkę kitas sielos pastangas. Grynai intuityvų regimųjų aspektų suvokimą papildo *actum ratiocinationis diversas formas visas ad invicem comparantem* (protavimo veiksmas, sugretinantis suvokiamas skirtingas regimąsias formas viena su kita). Tik po šio „dialogo" su suvokimo aspektais pažįstame daiktą taip, kad įgyjame ir jo konceptualųjį suvokimą. Grynai regimąją jauseną papildo atmintis, vaizduotė ir protas, o jų sintezė įvyksta staiga, kone akimirksniu. Taigi estetinės tikrovės pagava priklauso jau antrajam tipui ir suponuoja žaibišką, tačiau sudėtingą sąveiką tarp gausybės objektyvių, regėjimu priimamų ypatybių ir subjekto veiklos, jas gretinant bei susiejant:

> *Formae non sunt pulchrae nisi ex intentionibus particularibus et ex conjunctione earum inter se... Ex conjunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem et non solum ex ipsis intentionibus (particularibus) visibilium fit pulchritudo in visu.*

> Formos yra gražios kaip tik dėl paskirų ypatybių ir dėl jų tarpusavio ryšio... Iš tikrųjų iš daugybės regimosioms formoms būdingų aspektų tarpusavio susijungimo, o ne vien tik iš keleto (paskirų) matomų ypatybių gimsta regimas grožis.

Išdėstęs šias prielaidas, Vitellione stengiasi atskleisti objektyvias sąlygas, regimosios formos *ypatybes,* darančias ją patrauklią. Esti paprastosios ypatybės, kaip *magnitudo** (todėl mėnulis yra gražesnis už žvaigždes), *figura* (formos kontūras, modelis), tolydumas (pavyzdžiui, plytintys žalu-

* Didumas (*lot.*).

mos plotai), netolydumas (gausybė žvaigždžių arba daugybė degančių žvakių), šviesos nutvieksto kūno grubumas arba *planities**, pernelyg ūmius šviesos blyksnius sutramdantis šešėlis, sukeliantis švelnų spalvų bei atspalvių mirgėjimą, kaip povo uodegos plunksnose. Ir esti sudėtingųjų ypatybių, tarkim, kai spalvos patrauklumas susimaišo su proporcijų žaismu taip, kad įvairių ypatybių savitarpio sąveika kuria naują ir gerokai jutimiškesnį grožį.

Be to, Vitellione dar suformulavo du itin įdomius principus. Pirmasis teigia, kad skonis yra reliatyvus ir jis varijuoja priklausomai nuo laiko ir vietos; dėl to kiekviena regimoji ypatybė įkūnija tam tikrą *convenientia,* kuri nėra tokia pati visur, nes lygiai kaip skiriasi įpročiai, lygiai taip kiekvienam būdingas savitas estetinis suvokimas (*sicut unicuique suus proprius mos est, sic et propria aestimatio pulchritudinis accidit unicuique*). Be to, Vitellione vertina subjektyvųjį reguliavimą kaip būdą tiksliai įvertinti ir estetiškai suvokti jutiminius objektus: į kai kuriuos jų geriau žiūrėti iš toli, nes jie turi, pavyzdžiui, kokių nors nepatrauklių žymių; o į kitus, pavyzdžiui, miniatiūras, reikia žiūrėti iš arti, kad pamatytume visus spalvų niuansus, visas *intentiones subtiles, lineationem decentem, ordinationem partium venustam.***

Taigi nuotolis ir artumas (*remotio et approximatio*) yra esminiai estetinio regėjimo veiksniai, lygiai kaip svarbus yra ir regėjimo kampas, nes tie patys objektai gali atrodyti skirtingai žiūrint *ex obliquo.*

4. Šv. Tomo Akviniečio estetinio regėjimo samprata

Vargu ar reikia pabrėžti visų šių teiginių svarbą. Tačiau būtent jie padės mums geriau suprasti šv. Tomo Akviniečio

* Glotnumas (*lot.*).

** Subtilias užuominas, linijų derėjimą, dailų dalių išdėstymą (*lot.*).

teoriją, kuri (nors ir ne tokia išbaigta ir analitiška, kaip čia nagrinėtos koncepcijos) alsuoja tų idėjų įtaka. Vitellionė veikalas pasirodė 1270 metais, o *Summa theologiae* buvo pradėta 1266-aisiais ir baigta 1273 metais: abu darbai pasirodė beveik tuo pačiu metu, nagrinėjo tas pačias problemas bei laikėsi panašių nuostatų.

Plėtodamas Alberto Didžiojo estetines idėjas Tomas susidomėjo subjektyviuoju estetinio regėjimo aspektu. Prisiminkime, kad Albertas, kalbėdamas apie proporcingąsias materijos dalis persmelkiantį substancinės formos spindesį, šią *resplendentia* vis dėlto suvokė kaip griežtai objektyvų ypatumą, kaip ontologinį švytėjimą, kuris esti *etiamsi a nullo cognoscatur.** Tikroji grožio esmė (*ratio*) ir yra šis organizuojančiojo pradmens švytėjimas, persmelkiantis organizuotą įvairovę. Šv. Tomas, besąlygiškai pripažinęs grožį kaip transcendentaliją[2], pateikė gerokai naujesnį nei savo mokytojo apibrėžimą. Išaiškinęs ir pagrindęs *pulchrum* ir *bonum* tapatumą bei skirtumą, Tomas patikslina:

> *Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt. Et ideo habet rationem finis: nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva. Et quia cognitio fit per assimilationem, similitudo autem respicit formam, pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis.*

Išties gėris susijęs su troškimu: juk gera yra tai, ko visi trokšta. Ir todėl jis įgauna tikslo pobūdį: nes troškimas yra tarytum

* Net jeigu niekas nieko apie jį nežino (*lot.*).

[2] Diskusija dėl Akviniečio grožio transcendentalumo sampratos yra labai sudėtinga. Šv. Tomo tekstai kartu su *Status questionis* pateikiami Eco 1970, sk. 2.

koks judesys daikto link. Tuo tarpu grožis susijęs su pažintine galia: mat gražiais vadinami tokie daiktai, kurie regimi džiugina. Todėl grožis – tai tinkamos proporcijos: kadangi jutimus malonina tikrai proporcingi daiktai, kaip ir į juos pačius panašūs; iš tikrųjų ir jutiminė galia yra tarytum proporcija, kaip ir bet kuri kita pažintinė galia. O kadangi pažinimas vyksta ieškant panašumų, o panašumas susijęs su forma, tai grožis tikrai sietinas su formaliosios priežasties principu.

(*S. Th.* I, 5, 4 ad 1; it. vert. I, p. 144)

Ši itin reikšminga ištrauka atskleidžia keletą esminių dalykų: to paties objekto grožis ir gėris yra vienas ir tas pat, kadangi abudu grindžiami forma (tuo metu tokios nuomonės buvo ir kiti autoriai); gėryje forma tampa troškimo objektu, noru įkūnyti arba įgauti trokštamą formą, kiek ji yra pozityvi; tuo tarpu grožis formą susieja su grynuoju pažinimu. Būtent gražūs daiktai *visa palcent*.

Žodis *visa* čia reiškia „atpažįstami", t.y. ne tik „regimi", bet ir visiškai sąmoningai „suvokiami". *Visio* – tai *apprehensio*, supratimas; grožis yra *id cujus apprehensio placet*, tai, ko supratimas yra malonus. *Visio* yra pažinimas, kadangi siejasi su formaliąja priežastimi: tai ne matymas jutiminių ypatybių, o daugelio ypatybių, atliepiančių imanentinę substancinės formos struktūrą, pagava. Taigi tai yra intelektualus, konceptualus suvokimas. Kad vartodamas žodį *visio* šv. Tomas turėjo omeny ir tokio tipo pažinimą, patvirtina ne viena jo ištrauka (pavyzdžiui, *S.Th.* I, 67, 1; I–II, 77, 5 ad 3). Taigi grožį apibūdina subjekto pasikliovimas suvokiančiu žvilgsniu, dėl kurio daiktas atrodo gražus. Tai, kas laiduoja subjekto pritarimą bei iš to kylantį malonumą, yra objektyviosios daikto ypatybės.

Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas: unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.

> Grožiui reikia trijų dalykų. Pirmiausia būtinas vientisumas, arba tobulumas: nes iš tiesų, kas netobula, tas dėl to ir bjauru. Dar reikalinga tinkama proporcija, arba darnumas. Ir pagaliau aiškumas: iš tikrųjų tai, kas yra grynos spalvos, vadinama grožiu.
>
> (*S. Th.* 39, 8; tr. it. III, p. 259–260)

Šios garsios bei ilgą tradiciją turinčios ypatybės yra būtent tai, iš ko *susideda* grožis. Bet tikrasis grožio *ratio* yra susijęs su *vis cognoscitiva*, su *visio*, o iš to kylantis malonumas yra kitas esminis grožio faktorius.

Akivaizdu, jog tai, kas sužadina malonumą, yra objektyvi estetinė galimybė, o ne malonumas lemia ar tiesiogiai apibrėžia daikto grožį. Problema nėra labai nauja: ji iškilo jau Augustinui, kai jis sprendė, ar daiktai yra gražūs todėl, kad teikia malonumą, ar teikia malonumą todėl, kad yra gražūs; ir priėjo išvadą, jog teisinga yra antroji prielaida (*De vera religione* 32,19). Tačiau teorijoje, kuri pirmenybę pripažįsta valiai, malonumą teikiančio pritarimo veiksmas gali puikiausiai būti nevaržomas į daiktą nukreiptas, tačiau jo nesąlygojamas, veiksmas. Šitai, pavyzdžiui, atskleidžia Dunso Škoto pažiūros. Anot jo (turint omeny, kad valia gali valdyti savąjį veiksmą, lygiai kaip protas suvokia savąjį), estetinis suvokimas yra laisva potencija, nes jo vyksmas paklūsta valios sprendimui: iš tikrųjų pats suvokimas nėra linkęs veikiau pagauti tai, kas gražiausia, nei tai, kas ne taip gražu (plg. De Bruyne III, p. 366). Ir atvirkščiai, protui pirmenybę teikiančioje teorijoje – būtent toks ir yra tomizmas – neabejotinai objektyviosios grožio savybės lemia regimąjį suvokimą. Tačiau tai, kad šios savybės į viena sutelkiamos pačios *visio*, kad tai yra *kažkieno suvoktos* savybės (atvirkščiai, nei teigė Albertas Didysis), šiek tiek keičia tą būdą, kuriuo remdamiesi turime vertinti gražaus daikto ir tokiu jį paverčiančių ypatybių objektyviąją prigimtį.

Grįžtant prie *visio*, reikėtų dar pasakyti, kad ji suvoktina kaip nešališkas pažinimas, neturintis nieko bendra nei su mistinės meilės ekstaze, nei su paprasčiausia jutimine reakcija į juslinius jaudiklius; ir netgi ne su empatiniu santykiu su objektu, kuris, regis, būdingas viktoriečių psichologinei doktrinai. Veikiau, kaip matyti, šis terminas nusako intelektinio pobūdžio pažinimą, kuris sukelia nešališką suvokiamo daikto atžvilgiu malonumą: *Ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus*, grožio esmei priklauso ir tai, kad į jį žiūrint ar jį pažįstant troškimas nurimsta (*S. Th.* I–II, 27, 1 ad 3). Estetinė pagava – nereiškia užvaldyti daiktą, bet įsižiūrėti į jį, atskleisti jo proporcingumą, vientisumą ir aiškumą. Taigi labiausiai su grožio percepcija susiję pojūčiai yra būtent *maxime cognoscitivi* – rega ir klausa, ir gražiais vadinami būtent vaizdai ir garsai, bet ne skoniai ir kvapai (*ibidem*).

Be to, *visio* negalima interpretuoti ir kaip intuicijos šių laikų sąvokos prasme; tai netgi ne „intelektinė intuicija", kaip kai kas mano. Šios dvi sąvokos visai svetimos tomistinei gnoseologijai. Jeigu intuicija reiškia formos pagavą „jutimiškume ir jutimiškumu", kuri ankstesnė nei abstrakcija[3], tada visa tai apskritai nesuderinama su šia gnoseologija, laikančia abstrakciją *simplex apprehensio*, pirminiu pažinimo veiksmu, kuris į potencialų protą įspraudžia pažinią rūšį (*species*), idant būtų suformuotas konceptas (*S. Th.* I, 84; I, 85, 1–3; plg. Roland-Gosselin 1930). Protas negali pažinti jutiminių paskirybių, ir tik *po* abstrahavimo, *reflexio ad phantasmata* metu, jis netiesiogiai pažįsta jutiminį objektą (*S.Th.* I 86, 1). Anot šv. Tomo, žmogaus protas yra diskursyvus, ir estetinė *visio* tokia pati: tai yra sudėtinis vyksmas, daugiapakopis objekto suvokimas. Jutiminė intuicija gali atverti kokį nors pavienės realybės

[3] Tokią tezę gina Maritainas (1920), kalbėdamas apie „jausmą su proto bruožais" (p. 38–41 ir 173–178).

ypatumą, tačiau tuo metu, vienalaikių realybę apibrėžiančių sąlygų – kaip erdvė, laikas ar pats jo buvimas – visuma intuityviai nebepagaunama, tam būtinas diskursyvus procesas, koks ir yra sprendimo aktas. Anot šv. Tomo Akviniečio, estetinis pažinimas yra toks pat sudėtingas kaip ir intelektinis pažinimas, kadangi jų objektas tas pats – substancinė realybė.

8

Šv. Tomas Akvinietis ir organizmo estetika

1. Forma ir substancija

Šv. Tomo Akviniečio atveju labiau tinka kalbėti apie organizmo nei apie formos estetiką, ir štai dėl kokios priežasties. Akivaizdu, kad Albertas Didysis, kalbėdamas apie *resplendentia formae substantialis super partes materiae proportionatas*, turi omeny formą aristoteliškąja prasme, kuri aktualizuoja materijos potencijas, susivienija su ja *in sinolo**, t.y. sudaro substanciją. Grožis čia suvokiamas kaip šios organizuojančios idėjos spinduliavimas virš į viena sutelktos materijos. Tuo tarpu jeigu pažiūrėsime į Tomo Akviniečio sampratą ir interpretuosime tokias sąvokas kaip *claritas, integritas* bei *proportio*, atsižvelgdami į visą jo sistemą, turėsime daryti išvadą, kad kalbėdamas apie *formą* grožio (*pulchrum*) atžvilgiu, jis turi omeny ne tiek substancinę formą, kiek visą substanciją, t.y. organizmą kaip materijos ir formos konkrečią sintezę.

Terminas *forma* substancijai reikšti ne taip jau retai vartojamas Akviniečio veikaluose. *Forma* gali būti suprantama

* Iš gr. k. ž. *synolos* – „absoliučiai visas"; Platono ir Aristotelio filosofijoje terminas *synolon* reiškė visumą, visetą.

grynai išoriška prasme kaip *morphé* ir tokiu atveju reiškia *figura*, ketvirtosios rūšies (*species*) ypatybę, kiekybinę kūno apybrėžą, jo trimatį kontūrą (*S. Th.* I–II, 110, 3 ab.3). *Forma* – tai substancinė forma, kuri (prisiminkime) įsibūtina tiktai įsikūnydama materijoje, taip išeidama iš savo esmiškai abstraktaus būvio. Pagaliau *forma* ne vienu atveju reiškia *essentia*, t.y. substanciją, kuri laikoma suvokiama ir apibrėžiama.

Suvokti daiktus kaip substancines konkretybes – šv. Tomo metafizikos ypatybė. Matyti daiktuose pirmiausia substancinę formą – tai grynai aristoteliška nuostata, turinti ir platoniškosios dvasios, linkusios daiktuose išskirti *idėją* (ar net ją supriešinti), bruožų. Šiuo atveju idėjos ir tikrovės dialektika suvokiama kaip daikto ir jo esmės dialektika: *id quo est*, arba *ens*, kas egzistuoja, yra atskiriama nuo *quo est*, daikto esmės. Tai jau gerokai kritiškesnė perspektyva nei simbolistinis žvilgsnis į pasaulį pirmiausia išskiriant mistinę daikto prasmę. Tačiau ir esmių ontologijoje visada gyva, nors ir neatvira, tendencija pasiduoti idealizmui, įsitikinimui, jog yra daug svarbiau daiktui būti apibūdinamam, nei paties daikto konkretus *buvimas*. Nūnai, turint omeny ankstesnius požiūrius, galima sakyti, jog Tomo ontologijos savitumas yra būtent tai: ji pateikta kaip *egzistencinė ontologija*, kurioje svarbiausias akcentas krenta į *ipsum esse*, konkretų egzistencijos aktą. Virš formos ir materijos jungties atsiranda esmės ir egzistencijos jungtis. *Quo est* nepaaiškina *ens* – forma be materijos dar nieko nereiškia. Tačiau kai dieviškojo dalyvavimo dėka forma ir materija susijungia egzistencijos akte, tada (ir tik tada) atsiranda organizuojančiojo pradmens ir to, kas organizuota, sąryšis. Šiuo atveju svarbiu iš tiesų tampa visas savo paties dėka gyvuojantis organizmas, substancija, kurios tikrasis aktas ir yra *ipsum esse* (*Contra Gentiles* II, 54). Būtis jau nebėra paprasčiausia akcidentinė esmės apibrėžtis,

kaip manė Avicena, o tai, kas daro galimą bei aktualią ir pačią esmę, taip pat ir tai, kieno yra ši esmė, t.y. substanciją.

Sąsajos tarp formos ir substancijos yra tokios gilios – viena negalinti egzistuoti be kitos, – kad šv. Tomui įvardyti vieną – reiškė apimti ir antrąją, išskyrus tuos atvejus, kai jos logiškai atskiriamos. Taigi esmė, arba *quidditas*, suvokiama kaip gyvybingai besiformuojanti forma, visų pirma išreiškia būties akto intensyvumą.[1] Visiškai pagrįstai pabrėžiama šios ontologijos reikšmė visai kultūros bei socialinių santykių plėtrai: „Organinis gyvenimas, kuris žlugus antikos pasauliui prarado savo prasmę ir vertę, vėl tampa deramai branginamas, o paskiriems empirinės tikrovės reiškiniams ar daiktams nebereikia kokio nors antgamtinio, anapasaulinio pateisinimo, idant jie taptų meno objektais... Dievas, aktyviai dalyvaujantis kiekvienoje gamtos struktūroje, atliepia atviresnio pasaulio poreikius, pasaulio, kuriame neatmetama ir socialinio pokyčio galimybė. Metafizinė daiktų hierarchija vis dar atspindi luominės sanklodos visuomenę, tačiau šio laikotarpio laisvamanybė pasireiškia jau tuo, kad net žemiausia būties pakopa suvokiama kaip būtinai reikalinga dėl ypatingos savo prigimties" (Hauser 1953, p. 359).

2. *„Proportio" ir „integritas"*

Dabar, šios gyvuojančio organizmo koncepcijos perspektyvoje nagrinėdami tris šv. Tomo suformuluotus grožio kriterijus *integritas, proportio* ir *claritas* pamatysime, kad tikrąją prasmę jie įgauna tik kai suvokiame juos kaip konkrečios substancijos (o ne tiktai substancinės formos)

[1] Šia tema žr. skyrių *Essence et réalité* iš Gilsono 1949. Kaip įžangą į filosofinės Tomo minties studijas žr. Chenu 1950, Vanni Rovighi 1981. Apie tomistinį humanizmą rašoma Jaeger 1943.

ypatybes. Visa tai neblogai iliustruoja gausybė skirtingų prasminių atspalvių, kuriuos gali įgauti sąvoka *proportio*.

Vienas iš substancinių proporcingumo raiškos būdų yra materijos atitikimas formą, paprastos potencijos suderinimas su legalizuojančiuoju principu:

> *Formam igitur et materiam semper oportet esse ad invicem proportionata et quasi naturaliter coaptata; quia proprius actus in propria materia fit.*
>
> Taigi forma ir materija visuomet turi būti abipusiškai proporcingos ir tarytum natūraliai pritaikytos; kadangi tinkamas aktas gimsta tinkamoje materijoje.
>
> (*Contra Gentiles* II, 81; it. vert. p. 475)

Komentaruose Aristotelio traktatui *De anima*, Tomas pabrėžia, kad *proportio* nėra tik papraščiausias substancinės formos atributas, bet pats ryšys tarp materijos ir formos, be to, tokiu lygiu, kad jeigu materija nelabai linkusi priimti formą, ši išsisklaido (*Sentencia libri de anima* III, 2, p. 212). Tai tipiškas proporcingumas, galintis sudominti tą, kuris į daiktą žvelgia estetiškai, vertindamas jo struktūrinę darną.

Šį sąryšį uždengia kitas, metafiziškai gilesnis ir esantis anapus estetinio suvokimo ribų: tai esmės ir egzistencijos santykis, proporcija, kuri ne tiek atsiveria estetinei žiūrai, kiek pagrindžia pačią jos galimybę, suteikdama konkretumą daiktams (*Contra Gentiles* II, 53). Kitos proporcingumo formos išplaukia kaip šios metafizinės proporcijos fenomenalūs padariniai ir tiesiogiai atliepia žmogaus estetinius poreikius. Šv. Tomas pirmiausia mini paprastą jutiminį bei kiekybinį proporcingumą, kokį galima užčiuopti statuloje ar melodijoje:

> *Homo delectatur secundum alios sensus... propter convenientiam sensibilium... sicut cum delectatur in sono bene harmonizato.*

Žmogus jaučia malonumą patirdamas kitus jausmus... dėl pojūčių darnumo ... kaip kad patiriamas malonumas girdint harmoningą garsą.

(*S. Th.* II–II, 141, 4 ad 3; it. vert. XXI, p. 40)

Dar jis kalba apie proporcingumą kaip grynai protu suvokiamą dorovinės elgsenos ar racionalaus diskurso tinkamumą, kurio pažinų grožį viduramžių autoriai ypač vertino:

Pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem.

Dvasinį grožį sudaro tai, kad žmogaus bendravimas ar jo elgsena yra tikrai proporcingi atitinkamam dvasiniam proto aiškumui.

(*S. Th.* II–II, 145, 2; it. vert., XXI, p. 96)

Šv. Tomas mini ir psichologinį proporcingumą, kaip daikto atitikimą subjekto gebėjimui jį suvokti; tai iš Boecijaus ir Augustino teorijų išsirutuliojusi koncepcija, padėjusi taip pat spręsti sąryšio tarp pažinimo subjekto ir objekto problemą. Objektyvaus suvokiamų reiškinių taisyklingumo akivaizdoje jausmas atskleidžia tokį gimininguma jų proporcingumui, kad pats gali būti laikomas proporcija (*S.Th.* I, 5, 4, ad 1; *Sententia de libri de anima* III, 2, p. 212).

Objektyviai žvelgiant proporcingumas realizuojamas begale lygmenų, kol pasiekia kosmines visumos proporcijas, įkūnydamas Visatą kaip Tvarką. Dėstydamas šią regimosios proporcijos koncepciją, šv. Tomas vėl sugrįžta prie mūsų knygoje jau nagrinėtų kosmologinių teorijų, o jo kosminės tvarkos aprašymai nestokoja jam būdingo gyvybingumo bei originalaus tono.[2]

Tačiau esti ir dar viena proporcingumo rūšis, kertinė Akviniečio estetinėje koncepcijoje ir viena iš viduramžių

[2] *In librum de divinis nom.* IV, IX, X, XI. Čia daug kur išdėstomas įvairių struktūrų tvarkos, organizmų sutvarkymo idėja. Ontologinis šių sudėtingų formaliųjų ryšių principas išdėstytas traktate *Contra Gentiles* II, 16.

estetikos konstantų, – tai proporcingumas, kuris įkūnijamas kaip daikto atitikimas pačiam sau arba kaip jo atitikimas savo paties funkcijai. Daikto atitikimas pačiam sau, savo rūšies reikalavimams bei individualios būties priedermėms ir yra tai, ką scholastika vadino *perfectio prima*:

> *Manifestum est autem, quod in omnibus quae sunt secundum naturam, est certus terminus, et determinata ratio magnitudinis et augmenti...*
>
> Tačiau akivaizdu, jog visoms gamtos būtybėms yra būdinga tiksli riba ir apibrėžtas didumo bei augimo santykis.
>
> (*Sententia libri de anima* II 8, p. 101 b; it. vert. II, p. 78)

Žmonės skiriasi savo ūgiu bei sudėjimu, tačiau peržengus tam tikrą ribą, nebelieka žmogaus prigimties tikrąja savo prasme – vien tik nenormalumas. Ši tobulybės (perfekcijos) forma susijusi su antruoju grožio kriterijumi, *integritas,* kuris suprastinas būtent kaip visų prie organiškos visumos apibrėžimo prisidedančių dalių buvimas toje visumoje (*S.Th.* I, 73, 1). Žmogaus kūnas deformuojasi, jeigu trūksta vieno jo nario, ir luošius vadiname bjauriais, kadangi jie stokoja reikiamo dalių proporcingumo visumos atžvilgiu (*mutilatos turpes dicimus, deest enim eis debita proportio partium ad totum*) (I *Sent.* 44, 3, 12, 1). Tai organinės estetikos principai tikrąja šio žodžio prasme, be to, dar ganėtinai įdomūs meninės formos fenomenologijos, kaip ją šiandien suprantame, požiūriu: netgi nepaisant to, kad meno atžvilgiu sąvoką *perfectio prima* šv. Tomas vartoja kiek siauresne prasme: meno kūrinys yra užbaigtas, jeigu jis atitinka kūrėjo omeny turėtą idėją.[3]

[3] *S. Th.* I, 16, 1. Kalbant apie organiškos visumos integralumą, galima būtų surasti įdomių analogijų tarp šių principų ir mūsų dienų samprotavimų apie formaliąją tobulybę. Žr. Eco 1970, p. 95, kur aptariama L. Pareysono estetika, bei p. 285 ir toliau, kur gretinama tomistinė ir struktūralistinė metodologija.

Realizuodamasi *perfectio prima* įgalina daiktą tapti adekvatų savo tikslui, taip leisdama pasireikšti ir *perfectio secunda* (*S.Th.* I 73, 1). Formalioji daikto tobulybė įgalina jį veikti pagal savo tikrąjį tikslingumą; bet lygiai yra teisinga ir tai, jog *perfectio secunda* reguliuoja *perfectio prima*, kadangi norint, kad daiktas būtų tobulas, jo struktūra turi atitikti jo funkciją: *finis est prius efficiente... cum actio efficientis non completur nisi per finem*, tikslas yra ankstesnis už paskatą... kadangi skatinimo veiksmas neužbaigiamas, jeigu jis neturi tikslo (*De principiis naturae*, 4, it. vert., p. 44). Dėl to meno kūrinys (*opus artis*, t.y. technikos plačiąja prasme kūrinys) yra gražus, jeigu yra funkcionalus, jeigu jo forma atitinka jo paskirtį:

> *Quilibet autem artifex intendit suo operi dispositionem optimam inducere, non simpliciter, sed per comparationem ad finem.*
>
> O kiekvienas meistras savo kūriniui siekia suteikti kuo geriausią [dalių] išdėstymą, ir tai ne apskritai, o atsižvelgiant į norimą tikslą.
>
> (*S. Th.* I, 91, 3; it. vert. VI, p. 184)

Jeigu meistras padarytų stiklinį pjūklą, tai būtų bjaurus daiktas, nepaisant grožio efekto, kadangi toks pjūklas negalėtų atlikti savo funkcijos – tarnauti *ad secandum.** Žmogaus kūnas yra gražus todėl, kad jis sukurtas atsižvelgiant į tinkamą dalių išdėstymą:

> *Dico ergo quod Deus instituit corpus humanum in optima dispositione secundum convenientiam ad talem formam et ad tales operationes.*
>
> Todėl ir sakau, kad Dievas žmogaus kūną sukūrė geriausiai jį išdėstydamas, atsižvelgdamas į tinkamumą jo formai bei veiksenai.
>
> (*Ten pat*)

* Pjovimui (*lot.*).

Žmogaus organizmas apima sudėtingą sielos ir kūno veiksnių, vidinių ir išorinių galių sąryšių struktūrą, todėl visos mūsų organizmo ypatybės turi pagrindą bei tikslią paskirtį. Būtent dėl funkcinių priežasčių žmogaus išoriniai pojūčiai (išskyrus aukštesnę lytėjimo gebą) yra menkiau išsivystę, palyginti su kitais gyvūnais; pavyzdžiui, žmogaus uoslė silpna, nes jai būtinas sausumas, o gerokai didesnėms už kitų sutvėrimų smegenims reikia labai daug drėgmės (ji būtina atvėsinti širdies skleidžiamą karštį). Žmogus taip pat neturi plunksnų, ragų bei žvėries nagų, kadangi tai žemiškumo atributai, dominuojantys gyvūnų organizmuose, tuo tarpu žmoguje yra skirtingų elementų pusiausvyra. Tačiau žmogus turi rankas, *organum organorum,* kurios atsveria bet kurį kitą trūkumą. O pagaliau žmogus yra gražus dėl savo stataus stoto; jis taip sutvertas, nes nuožulni galvos padėtis kliudytų veikti vidinėms juslinėms galioms, kurios koncentruojasi smegenyse; taip pat todėl, kad rankoms nereikėtų atlikti judėjimo organų funkcijos ir jos galėtų laisvai veikti ką nori; pagaliau dar ir tam, kad liežuvis nesustangrėtų ir netaptų nebetinkamu kalbai, kaip atsitiktų, jeigu žmogus maistą turėtų imti tiesiogiai burna. Dėl šių ir kitų priežasčių žmogaus stotas yra tiesus, kad mes, naudodamiesi kilniausiuoju regos pojūčiu, galėtume *libere... ex omni parte sensibilia cognoscere, et coelestia et terrena,* laisvai... kiekvienu aspektu pažinti jutiminius objektus – ir dangiškuosius, ir žemiškuosius. Todėl tiktai žmogus gali gėrėtis jutiminių daiktų grožiu dėl paties grožio malonumo: *solus homo delectatur in pulchritudine sensibilium secundum seipsam* (*S. Th.* I, 91). Kaip matyti iš šio žmogaus kūno aprašymo, ir estetinė, ir funkcinė vertė yra vienas ir tas pat, o laikmečio moksliniai principai taip pat grįsti grožio nuostatomis.

Ši funkcionalistinė grožio samprata suteikė sistemingumo visos viduramžių epochos mąstymui, linkusiam tapatinti

pulchrum ir *utile,* kaip neišvengiamą *pulchrum* ir *bonum* sulyginimo padarinį. Šis sutapatinimas – tarsi esminis poreikis, pasireiškiantis įvairiuose gyvenimo aspektuose, netgi tada, kai bandoma teoriškai atskirti šias abi vertybes. Nenoras atskirti estetiškumą ir funkcionalumą liudija, kad estetinis pradas glūdi kiekvienoje gyvenimo srityje; be to, grožis jau nebegali būti priklausomas nuo gėrio ar naudos daugiau nei šie yra priklausomi nuo grožio. Kai šių dienų žmogus pajunta, kad menas ir moralė kertasi, taip atsitinka todėl, nes jis bando suderinti nūdienos estetiškumo sampratą su klasikine etiškumo samprata. Viduramžių žmogui daiktas yra bjaurus, jeigu jis nesusijęs su tikslų hierarchija, liečiančią žmogų bei jo anapusinę lemtį. Kita vertus, daiktas ir neįtraukiamas į šią hierarchiją, jei jis yra bjaurus, kadangi jame pasireiškiantį bjaurumą lemia struktūrinis netobulumas, dėl kurio pati struktūra tampa neadekvati savo tikslui.

Be abejonės, tai reiškia, kad visiškai neįmanoma pajusti estetinio malonumo, kuris galėtų kilti ir atitrūkus nuo priimtų etinių idealų. Kita vertus, tai reiškia, kad etiškai pateisinama (kiekvienąsyk, kai tik svarbu) tai, kas teikia estetinį malonumą. Tačiau ši pajauta viduramžiais niekada nebuvo taip tobulai pritaikyta praktikoje: viena vertus, matome šv. Bernardą, kuris suvokė kapitelių pabaisų keliamą malonumą, tačiau atmetė jį dėl savo perdėto rigorizmo; antra vertus, matome goljardų *carmina* arba tokį poetą kaip Aucassin'as, kuris mieliau sutinka paskui savo žaviąją Nicolette sekti pragaran nei žengti į rojų, pilną nuobodžių senių. Tačiau negalima tvirtinti, kad šv. Bernardas yra viduramžiškesnis už *Carmina Burana* autorius. Turėdama prieš akis šiuos nukrypimus nuo idealaus modelio, *perfectio prima* ir *perfectio secunda* filosofija sukūrė tarytum kokį *optimum,* kurį viduramžiai, neperžengdami savo vertybių sferos ribų, sėkmingai plėtojo. Tomistinė

pozicija yra pernelyg nepriekaištinga, gryna, kad atsirastų jos veidrodinis atitikmuo konkrečiose skonio ir sprendimo raiškose, tačiau ji vienaip ar kitaip, deontologiniu lygmeniu, išreiškia fundamentaliąsias civilizacijos bei jos papročių koordinates.

Įsitikinęs savo pozicijos tvirtumu, šv. Tomas netgi galėjo pripažinti tam tikrą meninio fakto autonomiją:

> *Non pertinet ad laudem artificis, inquantum artifex est, qua voluntate opus faciat; sed quale sit opus quod faciat.*
>
> Meistro, kaip tokio, šlovei neturi reikšmės, kokia intencija jis kuria dirbinį, [svarbiausia] koks yra tas dirbinys, kurį jis kuria.
>
> (*S. Th.* I–II, 57, 3; it. vert. X, p. 154)

Dorovinė intencija nėra svarbi, svarbiausia – kad dirbinys būtų gerai padarytas, o jis padarytas gerai, jeigu visais atžvilgiais yra pozityvus. Menininkas gali sukonstruoti pastatą turėdamas ir blogų ketinimų, tačiau tai visai ne priežastis, kad namas negali būti estetiškai tobulas ir esmiškai geras, t.y. atitinkąs savo funkciją. Su geriausiais pasaulyje ketinimais galima sukurti labai nepadorią statulą, kuri trikdys kieno nors žmogiškojo gyvenimo dorovinį ritmą; tokiu atveju Valdovas privalo išmesti kūrinį iš Miesto, kadangi Miestas yra pagrįstas organiška tikslų integracija ir nepakenčia pasikėsinimų į savąjį *integritas* (*S. Th.*II–II, 169, 2 ad 4).

3. „Claritas"

Kaip matėme, visos šios mintys grindžiamos principu, kad estetinės vertės pagrindas yra konkretus organizmas su visu savo ryšių sudėtingumu. Šiame kontekste ir *claritas*, spindėjimo, šviesos ypatybė, šv. Tomo teorijoje radikaliai skiriasi nuo tos prasmės, kurią įgyja, tarkim, neoplatonikų filosofijoje. Neoplatonikų šviesa nusileidžia iš aukštybių

ir pati kūrybiškai išsklinda daiktuose, tiesiog juose kaupiasi ir sutirštėja. O šv. Tomo *claritas*, atvirkščiai, iškyla iš apačių, iš daikto šerdies, nelyg kokia organizuojančiosios formos saviraiška. Pati fizinė šviesa yra aktyvioji kokybė, kylanti iš substancialiosios saulės formos, *consequens formam substancialem solis* (*S. Th.* I, 67, 3). Palaimintųjų kūnų *claritas* yra palaimintos sielos švytėjimas, plūstantis iš jų kūnų (*S. Th.*, *Suplementum* 85); *claritas* perkeistame Kristaus kūne *redundat ab anima** (*S. Th.* III, 45, 2); taigi kūnų spalva ir švytėjimas yra organizmo struktūravimosi – taisyklingo, vykstančio pagal prigimtinius poreikius – padarinys.

Ontologiniu lygmeniu *claritas* yra tikrasis ir būdingasis organizmo sugebėjimas save išreikšti; kaip kažkas pasakė, tai tarsi formaliojo elemento radioaktyvumas. Suprastas ir suvoktas organizmas atsiskleidžia kaip toks ir intelektas mėgaujasi organizmu dėl jo teisėto grožio. Taigi čia nekalbama apie ontologinį išraiškingumą, egzistuojantį *etiamsi a nullo cognoscatur*: tai toks išraiškingumas, kuris realizuojamas fokusuojančios *visio* – daiktą *sub ratione causae formalis*** bešališkai fiksuojančio žvilgsnio – akivaizdoje. Daiktui ontologiškai lemta būti laikomam gražiu, tačiau norint, kad jis būtų apibūdintas kaip toks, reikia, kad stebėtojas, suvokdamas pažinimo subjekto ir objekto proporcingumą bei žinodamas visas pabaigto organizmo ypatybes, visiškai atsiduotų ir mėgautųsi visos šios tobulybės spindesiu. Ontologiškai *claritas* yra vaiskumas pats savaime ir virsta vaiskumu mums, estetiniu vaiskumu, ypatingai jį suvokiant.

Vadinasi, šv. Tomui estetinė *visio* yra *vertinimo aktas*, suponuojantis sintetinimą ir padalijimą, sąryšio tarp dalių ir visumos nustatymą, materijos pasidavimo formai įvertinimą,

* Išsilieja iš sielos (*lot.*).

** Formaliosios priežasties pagrindu (*lot.*).

tikslų bei jų adekvatumo lygio žinojimą.[4] Estetinis regėjimas – tai ne momentinė intuicija, o *diskursas* apie daiktą. Vertinimo akto dinamizmas atitinka organizuotos egzistencijos, kuri yra vertinimo objektas, akto dinamizmą. Todėl šv. Tomas teigia:

> *Appetitum terminari ad bonum et pacem et pulchrum non est eum terminari in diversa.*
>
> Troškimą apriboti gėrio ir taikos, ir grožio siekiu – nereiškia jį apriboti skirtingais dalykais.
>
> (*De veritate* XXII, 1 ad 12)

Pax yra *tranquilitas ordinis**; po sunkaus diskursinio suvokimo akto kančių intelektas mėgaujasi suvokdamas tvarką ir vieningumą, kurie atsiskleisdami rodo savo pačių buvimą. Tuomet kartu su palaima užplūsta ir ramybė, ramybė, kuri pašalina netvarką ir kliūtis siekti gėrio, *importat remotionem perturbantium et impedientium adeptionem.* Estetinio suvokimo metu patirtas džiaugsmas yra nevaržomos kontempliacijos – nuo troškimų atsiribojančios ir tobulybe, kuria žavisi, pasitenkinančios – džiaugsmas. Gražūs daiktai *visi placent* ne todėl, kad jie suvokiami intuityviai be pastangų, bet todėl, kad jie pasiekiami tik per pastangas, ir jei šios sėkmingos, jais žavimasi. Mes džiaugiamės pažinimu, kuris įveikia kliūtis savo kelyje, ir džiaugiamės troškimu, kuriam ramybę atneša šis pažinimas.

[4] *S. Th.* I 85, 5. Apie estetinį regėjimą, kaip sudėtingą sugretinimo veiksmų seką, užsimenama ir šv. Bonaventūro *Itinerarium*, II, 4–6.

* Tvarkos ramuma / ramybė (*lot.*).

9

Organizmo estetikos raida ir krizė

1. Ulrichas Strasburgiškis, šv. Bonaventūras ir Lulijus

Tuo metu, kai Albertas Didysis tarp 1248-ųjų ir 1252-ųjų metų Kelne skaitė kursą, komentuodamas ketvirtąjį *De divinis nominibus* skyrių, tarp jo mokinių buvo šv. Tomas Akvinietis ir Ulrichas Strasburgiškis. Kiek vėliau, beveik vienu metu kaip Akviniečio *Summa*, jis parašė *Liber de summo bono*, kurioje pateikė estetinę koncepciją, pagrįstą formos, šviesos, proporcijos sąvokomis. Ulricho proporcijos analizė daug išsamesnė ir tikslesnė nei Akviniečio teorijoje (kurioje ją galima atkurti tik iš paskirų, išsklaidytų minčių) ir daug aiškiau apibrėžė estetiką. Tačiau Ulricho vartojama formos sąvoka yra aiškiai persmelkta neoplatonizmo ir stokoja tų konkretumo bruožų, būdingų (kaip matėme) Tomo substancijai. Anot Ulricho, grožis yra *splendor formae* Alberto Didžiojo prasme, tačiau visi šios formos požymiai tokie pat kaip ir neoplatoniškosios šviesos, o Ulricho požiūris į regimąją tikrovę akivaizdžiai paveiktas *De Causis.**

* Šis veikalas ilgą laiką buvo priskiriamas Aristoteliui, bet nūnai jis tapatinamas su Proklo *Institutio theologica*.

Omnis enim forma cum sit effectus Primae lucis intellectualis, quae per suam essentiam agit, oportet necessario quod lucem suae causae per similitudinem participet... Quaelibet forma, quantum minus habet hujus luminis per obumbrationem materiae, tanto deformior est, et quanto plus habet hujus luminis per elevationem supra materiam, tanto pulchrior est.

Mat kadangi kiekviena forma yra Pirminės šviesos proto, veikiančio pačia savo esme, išdava, būtinai reikia, kad šviesa dalyvautų savo priežastyje per panašumą... Kiekviena forma yra tuo bjauresnė, kuo mažiau, materijos temdoma, šios šviesos turi, ir tuo gražesnė, kuo daugiau tos šviesos turi, pakildama viršum materijos.

(*Liber de summo bono* II, 3, 5, pagal Pouillon 1946, p. 328)

Nėra reikalo dar kartą pabrėžti, kokia gili praraja skiria šv. Tomo ir Ulricho mintis.

Šv. Bonaventūras irgi bandė plėtoti estetiką, grįstą hilomorfizmo principais, tačiau, kaip jau matėme, ji įsilieja į platesnį šviesos metafizikos kontekstą. O šv. Augustino įtaka paskatino jį sukurti proporcijų, *aequalitas numerosa** (ši samprata išdėstyta Augustino traktate *De musica*), estetiką, kurios svarbiausia ypatybė ne ta, kad tai originali proporcingumo teorija, o ta, kad *aequalitas* dėsnius, anot Bonaventūro, atskleidžia pats menininkas savo sielos gelmėse. Žodžiu, Bonaventūras ir visa pranciškonų mokykla žadino mintis, pastūmėjusias vėliau į įkvėpimo bei meninės idėjos problematiką.

Tomistinėms artimų pozicijų laikėsi ir Raimondus Lulijus. Savo veikale *Ars magna* jis, pavyzdžiui, kalba apie *magnitudo* kaip apie grožį, sukeliamą *integritas*; šis principas pateisina ir mažesnes proporcijas, jeigu tai būtina organizmo poreikiams tenkinti, kaip yra vaikų atveju. Tačiau Lulijaus mąstysena suka kiek kita kryptimi:

* Skaitmeninis suderinimas / proporcingumas; skaitmeninis lygumas (*lot.*).

jo suformuluota Kosmoso, kaip organizmo, koncepcija nesusijusi nei su *Timajo* kosmologijos mitiniais-metafiziniais bruožais, nei su racionaliu bei natūralistišku šv. Tomo Kosmosu. Ji jau virpina magijos bei kabalos idėjas ir pranašauja Renesanso platonizmą. Pakanka perskaityti šį visuotinės sanryšos harmonijos apibūdinimą ir palyginti jį su 12.6 poskyryje cituojamu Giordano Bruno tekstu:

> *Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream mundi cathenam appellant, cingulum Veneris, seu vinculum naturae: sive symbolum quod res inter se habent.*
>
> Harmonijos grandinė driekiasi nuo aukščiausio [būtybių hierarchijos] taško iki paties žemiausiojo. Iš tikrųjų egzistuoja tam tikra visuotinė visų daiktų trauka, kurioje visa dalyvauja, ir šią jungtį daug kas, kaip Homeras, vadina auksine pasaulio grandine, Veneros juosta ar gamtos grandine, arba simboliu, kurį daiktai kartu turi.
>
> (*Rhetorica*, leid. 1598, p. 199)

2. Dunsas Škotas, Ockhamas ir individas

Jei norime susipažinti su iš tiesų įdomia tomistinių temų plėtote, turime atsigręžti į Dunsą Škotą ir interpretuoti jo tekstus: interpretuoti, nes, išskyrus keletą įdomių formuluočių, estetikai priskirtinos Dunso Škoto įžvalgos dažniausiai susipynusios su jo metafizinėmis bei gnoseologinėmis nuostatomis.

Yra vienas Dunso Škoto įdomus grožio apibrėžimas, nežymiai, tačiau esmingai besiskiriąs nuo anksčiau mūsų nagrinėtų:

> *Pulchritudo non est aliqua qualitas absluta in corpore pulchro sed est aggregatio omnium convenientium tali corpori, puta magnitudinis,*

> *figurae et coloris et aggregatio omnium respectuum qui sunt istorum ad corpus et ad se invicem.*
>
> Grožis yra ne kokia nors gražiame kūne atsiskleidžianti absoliuti kokybė, bet visų šio kūno sudedamųjų savybių junginys (agregatas), tarkim, didumo, išorinio pavidalo bei spalvos, be to, tai junginys visų ryšių, kurie šias savybes sieja su kūnu ir tarpusavyje.
>
> (cit. iš De Bruyne 1946, III, p. 347)

Škoto formų daugialypiškumo teorijos perspektyvoje ši sąryšiais grindžiama grožio koncepcija ir nuolatinis *aggregatio* minėjimas įgauna itin asmeninį atspalvį.

Anot Dunso Škoto, sudėtinis daiktas yra esantis (aktualus) dėl visų jo dalių aktualizacijos, o šio daikto vieningumas priklauso ne nuo jo formos vieningumo, bet nuo natūralios dalinių formų subordinacijos galutinei formai. O anot šv. Tomo, kai kelios formos susieina, kad sukurtų mišrų kūną (tarkim, žmogaus kūną), jos praranda savo tikrąją substancinę formą, o visas kūnas kuriamas naujos šio junginio substancinės formos (žmogaus atveju, tai siela) pagrindu; ir visa tai vyksta taip, kad sudedamosios substancijos savo ankstesnį autonomiškumą atskleidžia tiktai per tam tikras *virtutes*, arba kokybes, kurios lieka kaip naujojo junginio savybės (*De mixtione elementorum*; *S. Th.* I, 76, 4; *Quodl.* I, 5). Akcentuodamas substancinės formos vientisumą šv. Tomas buvo priverstas į organizmą žvelgti pirmiausia vieningumo (unitariniu) aspektu. Tuo tarpu Škoto *formalitantes* daugialypumo teorija lėmė, kad jo estetikoje labiau pabrėžta reliacinė perspektyva ir grožio suvokimas analitiškesnis ir ne toks unitariškas.

Kitas neabejotinai naujas požiūris, kurį išsakė Dunsas Škotas, tiesiogiai jo nesiedamas su estetinėmis problemo-

* Nuo *haec* (lot.) – „ši / šis".

mis, yra *haecceitas** teorija. Kaip individualizuojančioji savybė *haecceitas* ne tiek užbaigia formą, kiek iš esmės persmelkia patį sudėtinį daiktą, suteikdama jam konkretų individualumą. Akviniečio teorijos perspektyvoje matyti organizmą jo konkretybėje – reiškia jį matyti kaip specifinės *quidditas** sukonkretinimą, vadinasi, regėti jį tam tikru būdu, kaip kažką *tipiška*, kokios nors kategorijos pavyzdį, o iš Dunso Škoto žiūros taško, individas yra jis pats savaime, ir jis esti remiantis principu, kuris netgi su juo nesisieja, nuo jo logiškai gali būti atskirtas, tačiau suteikia jam galutinę tobulybę konkretume. Kiekviena individuali esybė yra pirmiausia skirtinga nuo viso kito: *omnis entitas individualis est primo diversa a quocumque alio.*

Čia (daug labiau nei šv. Tomo teorijoje) individas yra aukščiau savo esmės, jis yra tobulesnė esybė ne tik todėl, kad jis egzistuoja, bet ir todėl, kad jis yra apibrėžtas kaip vienintelis, unikalus. *Ratio individui*** apima tai, ko stokoja *natura communis****: individas apima savyje tai, kas yra *entitas positiva*****, kuri jį suvienija su bendrąja prigimtimi, o šią savo ruožtu iš anksto nulemia individualybė (*Ordinatio* I, 3, 1, 5–6; apie tai žr. Marmo 1981–1982).

Absoliutaus *haecceitas* savitumo, individo, kaip *unicum,* apibrėžties, šios tokios gyvybingos ir taip nūdienos pajautai artimos idėjos, Dunsas Škotas nebando susieti su estetinėmis problemomis. Tačiau aišku, kad tokia filosofinė nuostata atliepia kultūrinį klimatą, kai palengva imtos naujai įvertinti individualios vertybės ir kurio atspindžių

* Nuo *quid* – „kas".

** Individo pagrindas (*lot.*).

*** Bendroji prigimtis (*lot.*).

**** Pozityvioji esybė (*lot.*).

randame iškiliosios gotikos mene bei „liepsningosios" gotikos* užuomazgose.

Klasikinė gotika – Šartro ir Amjeno – daugiausia atspindėjo pajautą, troškusią pagauti formai būdingą spindesį, pasklidusį objekte, ir linkusią, kaip sakyta, įvairovėje rasti vienybę. Tryliktojo šimtmečio gotikai labiau rūpėjo detalės nei visuma: žiūra tampa analitiškesnė, įvairovė pavergia žvilgsnį (šis analitiškumas vėlyvaisiais viduramžiais, prancūzų–flamandų mokyklos miniatiūroje bei tapyboje, pasiekia kraštutinę ribą), nebus pernelyg drąsu čia įžvelgti *santykinės formos* įgyvendinimą, kaip tik tos formos, kuri susidaro iš autonominių formų, kaip teigia Dunso Škoto filosofija. Tuo pat metu jautrumą tipiškumui žingsnis po žingsnio keičia jautrumas individualumui: imama atsisakyti skulptūrų, kuriomis siekiama išreikšti tipiškus žmonių rūšių bei kategorijų įvaizdžius, ir stengiamasi pabrėžti figūrų individualumą, jų nepakartojamus bruožus. Žinome, kiek ir kokie kultūriniai bei socialiniai veiksniai skatino šią evoliuciją; tačiau neabejotinai stulbina tai, kaip metafizika, atsidėjusi, atrodytų, tik ginčams tarp skirtingų mokyklų, iš tiesų aplinkiniais keliais atsiliepia į savo epochos kultūrinį klimatą ir, jį sąlygodama ir sykiu jo sąlygojama, leidžia numanyti abipusius ryšius bei galimas plėtotes.

Haecceitas teorija brėžė kelią, kuriuo nei Škotas, nei jo amžininkai dar negalėjo žengti. *Haecceitas* suvokiamas intuityviai, o ne abstrakčiai mąstant: intelektas suvokia tai tik miglotai, jam vėl tenka griebtis universaliųjų konceptų. Taigi individualumas, nepakeičiamumas, originalumas ir, antra, – intuityvus pažinimas: nėra reikalo pabrėžti, ko-

* Arba vadinamasis *l'art flamboyant*, vėlyvosios gotikos stilius, kuris, anot žymaus prancūzų menotyrininko H. Foccillono, nepripažino nei sveiko proto, nei funkcionalumo.

kios svarbios šios sąvokos buvo tolesnei estetinių teorijų raidai.

Matyti, jog iškilus šioms sąvokoms, organinė grožio koncepcija nebegali gyvuoti, bent jau operuojant terminais, vartotais scholastinių sistemų: suvokimo analitiškumas ir kokybinio individualumo jutimas, pagaunamas intuityviai, – tai du priešingi poliai, tarp kurių atsidūrusi tomistinė estetinio organizmo samprata visiškai sueižėjo (plg. De Bruyne 1946, III, p. 352 ir toliau; apie Dunsą Škotą apskritai žr. Gilson 1952 ir Bettoni 1966).

Estetinio organizmo samprata jau visai svetima Vilhelmo Ockhamo filosofijai, nepaisant to, kad šio autoriaus veikaluose šmėžuoja įprastinės nuorodos į tradicines temas. Absoliutus sukurtų daiktų atsitiktinumas ir iš Dievo kylančių visa reguliuojančių amžinųjų idėjų stoka dabar jau sugriauna ir stabilios Kosmoso *ordo* (tvarkos) koncepciją, t.y. supratimą apie tokią tvarką, kuriai paklūsta daiktai, kuri valdo mūsų psichiką, kuri gali įkvėpti *artifexem*. Visatos tvarka ir vienybė, teigia Ockhamas, nėra kažkokia grandinė, sujungianti toje pačioje visatoje išsidėsčiusius kūnus (*quasi quasi quoddam ligamen ligans corpora*). Kūnai yra absoliutai, skirtingi skaičiumi (*quae non faciunt unam rem numero*), nevienodais atstumais nutolę vienas nuo kito. Tvarkos samprata nusako jų padėtį vienas kito atžvilgiu, o ne jų esmėms priklausančią tikrovę (*Quodlibet* VIII, 8). Organizuojančiosios formos, kaip racionalaus daikto pradmens, nuo jo dalių atskirto, bet vis viena jas formuojančio, idėja pranyko. Dalys yra išdėstomos tam tikru būdu, o *praeter illas partes absolutas nulla res est,* be šių absoliučių dalių nėra jokio kito daikto (*Quodlibet* 30, 1).

Taigi proporcingumo idėja degraduoja. Universalijų tikrovė, kuri būtina *integritas* sampratai, ištirpsta nominalizme; grožio transcendentalumo bei jį apibrėžiančių distinkcijų problema vargu ar vėl iškils, nes nebėra tokių

distinkcijų – nei formaliųjų, nei potencialiųjų. Lieka tik individualybės intuicija, pažinimas esybės, kurią tirti tegalima empiriškai analizuojant jos regimąsias proporcijas, kadangi intelektualiai suvokti individualybę yra įmanoma (*Ordinatio*, Prol. 1). Vienintelis daikto, kurį menininkas nori padaryti, pavyzdys yra pati idėja, kurios pagautas jis kuria, o ne to daikto universaliosios formos idėja (apie Ockhamą žr. Ghisalberti 1972 ir 1976).

Visas šias nuostatas toliau plėtojo Mikalojus iš Antrecourt, ypač savo priežasties, substancijos ir tikslingumo kritikoje. Jei priežasties negalima patvirtinti jos padariniu, jei negalima vieno daikto laikyti kito tikslu, jei negalima nustatyti būties pakopų hierarchijos, jei vieni daiktai nėra tobulesni už kitus, o tik paprasčiausiai skirtingi, jei sprendimai, kuriais bandome nustatyti būties hierarchiją, tėra tik mūsų asmeniškas pasirinkimas – tai aišku, kad nebeįmanoma kalbėti apie organiškumą, harmoningą priklausomybę, atitikimą tikslui, proporcijų tvarką, priežastinį ryšį tarp *perfectio prima* ir *perfectio secunda* ar sinergetinį ryšį tarp jųdviejų.

Visi šie mąstytojai nurodė naujus kelius mokslui bei filosofijai, o drauge iškėlė būtinybę sukurti naujas estetines kategorijas, visiškai skirtingas nuo tų, kuriomis, vienaip ar kitaip jas akcentuodama, rėmėsi viduramžių filosofinė mintis. Pasaulyje, susidedančiame iš *individualybių*, grožis turi stengtis tapti *intelekto* (*ingegno*) ir sugebėjimo (*felicity*) sukurto vaizdinio individualumu. Renesanso estetika vėl bus platoniška, bet filosofinė okamistų kritika tapo manierizmo estetikos preliudija.

Filosofai, paneigę metafizinio grožio galimybę, vis dėlto nesugebėjo šių savo nuostatų pritaikyti estetikos teorijoje; o juk žmogus, nebesigėrintis duotąja tvarka, nebegyvenantis nustatytų ir nepajudinamais rūšių bei giminių saitais apibrėžtų reikšmių pasaulyje, gali įgyvendinti begalę

individualių galimybių: jis suvokia esąs laisvas ir apibrėžia save kaip kūrėją (plg. Garin 1954, p. 38). Filosofai įsivėlė į blėstančią scholastinę polemiką arba kaip Ockhamas kupini atsinaujinimo įniršio metėsi į politinės kovos sūkurį. Estetinės kūrybingumo bei menininko esmės problemos buvo paliktos kitiems.

3. *Vokiečių mistikai*

Matydami, kaip vėlyvoji scholastika griauna grožio metafiziką, mistikai, tas antrasis epochos filosofinis bei religinis veiksnys, nebepajėgė jos bent iš dalies atkurti ar nors kiek žengti pirmyn. Tryliktojo bei keturioliktojo amžiaus vokiečių mistikai, nors dar mokėjo, pasitelkę analogijas, įdomiai pakalbėti apie poetinį mąstymą (kaip toliau matysime) ir nuolat šnekėdavo apie savo ekstazėse patirtą Grožį, tačiau nieko pozityvaus pasakyti nesugebėjo. Kadangi Dievas yra neišreiškiamas, tai vadinti Jį Grožiu – lygiai tas pat, kaip pavadinti Jį Geriausiuoju ar Begaliniu; šiems mąstytojams grožio kategorija tebuvo žodis, kuriuo nusakoma tai, ko neįmanoma nusakyti, be to, nusakoma nevykusiai. Dar teberusena iš patirties gelmių kylantis paties intensyviausio malonumo jausmas, tačiau tai jausmas, jau netekęs aiškesnių kontūrų. Slopsta ir potyris, kaip meilės prisotintas protas gėrėdamasis žemiškuoju grožiu kyla Dievopi – potyris, taip gyvai išgyventas dvyliktojo šimtmečio mistikų, atvėrusių viktoriečiams galimybę sukurti įspūdingą bei vaisingą estetiką. Kaip gi galima gėrėtis *tranquilitas ordinis,* Kosmoso grožiu, dieviškųjų atributų harmonija, jei Dievas nūnai suvokiamas kaip ugnis, bedugnė, penas niekad nenumalšinamam troškimui?

Suso kalba apie nepasiekiamą visų džiaugsmą teikiančių dalykų gelmę; Eckhartas – apie „tyro ir tylaus dieviškumo beribę ir beformę gelmę," rašo apie tai, kad „siela

aukščiausią palaimą pasiekia... puldama į tyro dieviškumo glėbį, kur nėra nei kūrinių, nei atvaizdų..." (*Predigten* 60 ir 76). Toje gelmėje, sako Tauleris, „siela praranda pačią save ir nebepažįsta nei Dievo, nei savęs, nebesuvokia nei vienodumo, nei skirtingumo, nei apskritai nieko: kadangi nugrimzdusi vienybėn su Dievu ji užmiršta visus skirtumus" (*Predigten* 28). Nei kūrinio, nei atvaizdo, nei skirtumų, nei sąsajų, nei pažinimo: iš tiesų paskutinieji viduramžių mistikai nieko negalėjo pasakyti apie grožį.

Šiuo pereinamuoju laikotarpiu – tarp tryliktojo amžiaus ir tipiškos Renesanso estetikos – tik menininkai, nuo trubadūrų iki Dantės, tikėdami savo galia ir teigdami naują, išdidumo kupiną individualumą bei kritišką savo amato išmanymą, gebėjo pateikti kažką naujo grožio pajautos ir estetikos teorijos istorijai.

10
Meno teorijos

1. „Ars" teorija

Meno teorija – be abejo, pats anonimiškiausias viduramžių estetikos istorijos skyrius: iš tiesų viduramžių autoriai, be dažnų ir būdingų abejojimų, kuriuos galėtų atskleisti išsamesnė analizė, kalbėdami apie *ars* beveik vieningai ir prieraišiai laikėsi klasikinės bei intelektualistinės teorijos apie žmogiškąjį *„darymą"*, t.y. žmogiškąją kūrybą. Apibrėžimų, kaip *ars est recta ratio factibilium* (menas yra teisingas to, ką reikia daryti, žinojimas; *S. Th.* I–II, 57, 4) arba *ars est principium faciendi et cogitandi quae sunt facienda* (menas yra darymo ir darytinų dalykų sumanymo pagrindas, *Summa Alexandri* II, 12, 21), tiksli autorystė nežinoma. Viduramžių mąstytojai juos nuolat kartodavo įvairiausiai perfrazuodami, pradedant Karolingų epochos autoriais ir baigiant Dunsu Škotu. Visa tai jie perėmė iš Aristotelio ir apskritai graikų filosofinės tradicijos, be to, iš Cicerono, stoikų, Marijaus Viktorino, Izidoriaus Seviliečio, Kasiodoro.

Cituotuose apibrėžimuose yra du pagrindiniai elementai: pažinimo (*ratio, cogitatio*) ir darymo (*faciendi, factibilium*), ir jais grindžiama pati meno teorija. Menas – tai žinojimas taisyklių, kuriomis vadovaujantis galima daryti daiktus. Tai yra apibrėžtų, objektyvių taisyklių žinojimas:

viduramžiai tuo net neabejojo. Kasiodoras, kaip paprastai neskrupulingai žiūrintis į etimologiją, teigė, kad menas, *ars*, taip vadinamas dėl to, kad jis *arctat*, atriboja (*De artibus et disciplinis liberalium artium*, PL 70, kol. 1151), o po kelių šimtmečių šią mintį, nieko joje nepakeitęs, pakartojo Jonas Solsberietis (*Metalogicus* I, 12). Be to, žodis *ars* etimologiškai sietinas su graikišku *aretēs* – Kasiodorui antrino Izidorius Sevilietis (*Etymoligarum libri XX*, I, 1), nes tai esanti galia, sugebėjimas kažką padaryti, vadinasi, tai yra *virtus operativa*, praktinio proto galia. Menas priklauso *darymo*, o ne *veikimo* sričiai, kuri susijusi su morale ir reguliuojančia *virtus*, kokia yra Protingumas, *recta ratio agibilium.** Menas kai kuo panašus į protingumą, pasak teologų, tačiau pastarasis lemia praktinius sprendimus, kaip veikti tam tikrose galimose situacijose ir siekti žmogui gėrio, o menas valdo veiksmus, susijusius su fizinėmis medžiagomis (kaip skulptūra) ar protinėmis medžiagomis (kaip logika ar retorika), kurių tikslas – sukurti kūrinį. Menas siekia *bonum operis*, todėl kalviui svarbu padaryti gerą kalaviją, bet visiškai nerūpi, kokiais tikslais – kilniais ar niekšiškais – jis bus naudojamas. Taigi intelektualizmas ir objektyvizmas buvo du pagrindiniai viduramžių meno teorijos bruožai: menas yra žinojimas (*ars sine scientia nihil est***), kaip kurti objektus pagal jiems būdingus dėsnius, t.y. pagaminamus daiktus. Menas – tai ne išraiška, bet konstravimas, į rezultatą nukreiptas veiksmas.

Konstravimo objektas gali būti ir laivas, ir namas, ir miniatiūra ar kūjis; o *artifex* – kalvis, retorius, poetas, dailininkas ar avių kirpėjas. Tai kitas gerai žinomas viduramžių meno teorijos aspektas: *ars* yra labai plati sąvoka, apimanti ir tas sritis, kurias galėtume pavadinti amati-

* Teisingas žinojimas to, ką reikia veikti (*lot.*).

** Menas be žinojimo yra niekas (*lot.*).

ninkyste ar technika, ir meno teorija pirmiausia suprastina kaip *meistriškumo teorija. Artifex* gamina tai, kas patobulina, papildo ar tarsi pratęsia gamtą. Žmogus kuria meną savo varganos prigimties verčiamas: gimęs be kailio, be ilčių, be aštrių nagų, negalintis greitai bėgti arba akimirksniu sulysti į kokį kiautą ar apsisaugoti gamtos dovanotais šarvais, stebėdamas gamtos padarus juos mėgdžioja. Matydamas, kaip kalno šlaitu žemyn teka vanduo, nei susilaikydamas viršūnėje, nei susigerdamas žemėn, jis išrado namo stogą (Hugonas Viktoriškis, *Didascalicon* I, 10). *Omne enim opus est vel opus creatoris, vel opus naturae, vel opus artificis imitantis naturam*: kiekvienas kūrinys yra arba Kūrėjo, arba gamtos, arba gamtą mėgdžiojančio dailininko kūrinys (Vilhelmas iš Conches, *Glosae super Platonem*, leid. Jeauneau, p. 104).

Taigi menas imituoja gamtą, bet ne tam, kad nuolankiai kopijuotų gamtos pateiktą modelį: meninė imitacija yra išradinga, ji perkuria savo modelį. Menas sujungia tai, kas išsklaidyta, ir išskiria tai, kas sujungta, jis pratęsia gamtos kūrybą, kuria taip, kaip gamta gamina, ir pratęsia jos kūrybines pastangas (*nisus creativus*). *Ars imitatur naturam*, tai tiesa, tačiau *in sua operatione**: menas gamtą mėgdžioja ne ta prasme, kad neišvengiamai kopijuoja formas, bet ta, kad imituoja gamtos atliekamus veiksmus (*S. Th.* I, 117, 1). Tai svarus papildinys formuluotei, kuri visada atrodo esanti daug banalesnė, nei iš tiesų yra. Viduramžių meno teorija būtent šiuo požiūriu ir yra įdomi: tai žmogiškos technikos formatyvumo filosofija, tai teorija apie sąsajas tarp šio ir gamtos formatyvumo.

Ypač įtaigiai šią sąsają analizavo Jonas Solsberietis. Anot jo, menas suteikia gebėjimą kurti gamtos atžvilgiu galimus daiktus, be to, paspartinant jos eigą ir pranokstant ją padarytais dalykais:

* Menas mėgdžioja gamtą, ..., tačiau savitu būdu (*lot.*).

Eorum que fieri possunt, quasi quodam dispendioso naturae circuitu compentiosum iter praebet et parit (ut ita dixerim) difficilium facultatem. Unde et Graeci eam méthodon dicunt, quasi compendiariam rationem, quae naturae vitet dispendium, et anfractuósum ejus circuitum dirigat, ut quod fieri expedit, rectius et facilius fiat. Natura enim, quamvis vivida, nisi erudiatur, ad artis facilitatem non pervenit artium tamen omnium parens est, eisque, quo proficiant et perficiantur, dat nutricolam rationem.

[Menas] pasiūlo nelyg trumpesnį kelią link daiktų, kuriuos galima padaryti, palyginti su gamtos daromu nereikalingu lankstu ir, taip sakant, pagimdo sugebėjimą daryti tai, kas sunku. Todėl ir graikai jį vadina *méthodon*, t.y. tarsi greitesniu būdu, kuriuo būtų išvengiama gamtos išlaidumo, tiesinamas jos daromas lankstas, kad teisingiau ir lengviau būtų įgyvendinta tai, ką pravartu daryti. Mat gamta, kokia gyvybinga ji bebūtų, nepasiekia menui būdingo lengvumo, nebent būtų išmokinta: vis dėlto ji yra visų menų motina ir jiems, kaip maitintoja, suteikia pagrindą, idant šie augtų ir tobulėtų.

(*Metalogicus* I, 11)

Gamta savo ruožtu skatina protą (*vis quaedam animo naturaliter insita, per se valens**) suvokti daiktus, juos krauti atminties skrynion, nagrinėti ir gretinti. Menas ir gamta paremia vienas kitą šiame nenutrūkstančiame procese. Kuomet Jonas Solsberietis kalba apie *ingenium,* jis turi omeny ne tai, ką juo nusako manieristai, bet daugių daugiausia *virtus operandi.*** Tačiau sakydamas *Natura,* jis turi omeny kažką gyvą ir organišką (be kita ko, aiškiai veikiamas kultūrinės dvyliktojo šimtmečio nuotaikos), Kūrėjo tarpininkę, aktyvųjį formų pagrindą.

2. *Meninės formos ontologija*

Tryliktojo šimtmečio filosofai šią *ars,* kaip su kosmogoninėmis jėgomis susietos galios, sampratą pažabojo išplė-

* Dvasiai iš prigimties būdinga ir savaime galiojanti jėga (*lot.*).

** Sugebėjimas daryti (*lot.*).

todami meninės formos ontologiją, kuri nubrėžė meno galimybių ribas.

Anot šv. Tomo Akviniečio, gamtos ir meno organizmas iš esmės ontologiškai skiriasi. Forma, kurią menininkas kurdamas suteikia materijai, yra ne substancinė, bet akcidentinė. Medžiaga, kuri gali būti meniškai apdorojama, nėra grynoji potencija, materija *ex qua*: tai jau substancija, apibrėžtas aktas, tarkim, marmuras, bronza, molis, stiklas; tai materija *in qua, subjectum,* galinti priimti įvairias akcidentines formas, iš jos formuojančias tam tikras figūras, tačiau nepakeičiančias jos substancialios prigimties.[1] *Ars operatur ex materia quam natura ministrat*: menas kuria iš tos medžiagos, kurią pateikia gamta (*Sentencia libre de anima* II, 1, p. 696; *S. Th.* I, 77, 6). Šv. Tomas pateikia pavyzdį apie varį, iš kurio galima nulieti statulą. Šis varis savyje jau apima kaip potenciją figūrą, kuri bus padaryta, jis yra *infiguratum, privatio formae,* bet meninė forma, paverčianti jį statula, pakeičia jį tik išoriškai, kadangi vario esmės nelemia akcidentinė forma.

Šis pavyzdys rodo, kokia tolima viduramžių dvasiai buvo meno, kaip kūrybinės galios, koncepcija: sėkmingiausiais atvejais menas tegali sukurti pačias geriausias figūras, materijos paviršines *terminationes**, tačiau drauge jis privalo ontologiškai paklusti gamtos pirmumui. Meno susietos esybės nesudaro naujo individo (*sinolo*), bet kiekviena jų pasilieka jai būdingoje substancinėje tikrovėje, tiktai *ad aliquam figuram redactis per modum commensurationis*, koordinacijos būdu paversta tam tikra figūra (*S. Th.* III, 2, 1). Meno kūriniai gyvuoja todėl, kad juos palaiko materija, o gamtos objektai gyvuoja todėl, kad dievybė dalyvauja jų būtyje (*Contra Gentiles* III, 64).

[1] Konkrečiai žr. traktatą *De principiis naturae*, kur šis argumentas išsamiai nagrinėjamas; be to, plg. *S.Th.* I, 77, 6 ir *Contra Gentiles* II, 72.

* Apibrėžimai (*lot.*).

Anot šv. Bonaventūro, pasaulyje yra trys veikiančios galios: Dievas, kuris kuria iš nieko, gamta, kuri darbuojasi su potencialiomis esybėmis, ir menas, kurio kūrybos sritis yra gamta ir kuris suponuoja *ens completum.** Menininkas gali tik padėti arba paspartinti produktyvųjį gamtos ritmą, bet negali varžytis su ja (II *Sent.*, 7, 2, 2, 2).

Šios idėjos prigijo scholastikos populiarizacijose, tapo enciklopedinių žinių dalimi, visuomenės pažiūra. Poemoje *Roman de la rose* Jeanas de Meunas (savąją poemos dalį jis parašė netrukus po šv. Tomo Akviniečio *Sąvado*) aprašydamas, kaip Gamta (*Natura*) rūpinasi išsaugoti ir įamžinti įvairias rūšis, nukrypsta į šalį ir ilgai samprotauja apie Meną. Menas nekuriąs tikrųjų formų kaip Gamta: atsiklaupęs prieš ją ant kelių (nelyginant koks elgeta, kuriam trūksta išmanymo, bet ne troškimo ją mėgdžioti), jis maldauja išmokyti, kaip savo kuriamoms figūroms suteikti tikroviškumo. Bet net ir mėgdžiodamas Gamtos triūsą, Menas nemoka sukurti gyvų daiktų – čia ontologinės filosofų abejonės virsta nuoširdžiu nusivylimu matant, kaip Menas gali sukurti „ant puikių ristūnų sėdinčius raitelius, dėvinčius mėlynus, geltonus ir kitomis spalvomis nuspalvintus šarvus, paukščius lapijoje, visų vandenų žuvis, giriose besiganančius laukinius žvėris, visokias žoles, visas gėles, kurias bernaičiai ir mergaitės renka miškuose pavasarį...", bet niekada Menas nesugebės, koks išradingas bebūtų, jų priversti vaikščioti, jausti, kalbėti. Nereikėtų šių minčių laikyti nesugebėjimu pajausti tikrosios meno vertės bei prigimties. Jeanas de Meunas, kaip ir šv. Tomas, čia stengiasi moksliniu, o ne estetiniu lygiu apibrėžti gamtos ir meno galimybių ribas; tad visiškai natūralu, kad argumentavimo tikslai lemia, jog jis nuvertina pastarąjį. Skirtumas tarp

* Užbaigta esybė (*lot.*).

Jeano de Meuno ir šv. Tomo Akviniečio yra štai koks: prancūziškai rašiusiam poetui šis argumentas pravertė rodant, kad alchemija (galinti perkeisti substanciją) yra pranašesnė už meną. Tai ženklas, jog epochos pasaulietiškoje kultūroje, nors po scholastinės metodikos gaubtu, jau kalėsi Renesanso mokslo bei gamtos filosofijos daigai.

Meninės formos ontologija, nepaisant visų jos apribojimų, vis dėlto aiškiai nustatė neabejotiną sąsają tarp estetiškumo ir meniškumo, abi kategorijas pagrįsdama formos sąvokomis. Šv. Tomas netgi iškėlė mintį, jog meno formos yra artimesnės žmogui (ir todėl lengviau suprantamos estetiškai), kadangi norint jas suvokti nereikia perprasti pačių jų substancijų painumo gelmių, o užtenka tik grybštelėti jų paviršinį empirinį sluoksnį (*S. Th.* I, 77, I ad 7; *Sentencia libri de anima* II, 2, p. 74).

3. *Laisvieji ir serviliniai menai**

Nors ir siedami estetiškumą su meniškumu, viduramžiai vis dėlto labai menkai tenutuokė, kas yra *specifiškai meniška*. Viduramžiams trūko dailiųjų menų teorijos, t. y. meno sampratos šių laikų prasme, kai menas suvokiamas kaip kūrimas daiktų, kurių pirmutinis tikslas – sukelti estetinį žavėjimąsi jais, apgaubiant didingumu, kurį tokia paskirtis suteikia. Viduramžių menų sistemos istorija aiškiai rodo, kaip sunku buvo tiksliai apibrėžti ir nustatyti kūrybinės veiklos tipų hierarchiją. Buvo bandoma skirti ne dailiuosius menus nuo utilitarinių (arba technikos siaurąja prasme), bet kilnesniuosius menus nuo rankų darbo reikalaujančių menų.

* Šiuo atveju galima būtų vartoti lietuvių kalboje prigijusį terminą „taikomasis menas", tačiau *ars servilis* tiesiogiai suprastinas kaip servilinis, t.y. vergiškas ar tarnaujantis menas. Ši prasmė artimesnė viduramžių dvasiai.

Laisvuosius menus nuo servilinių skyrė jau Aristotelis (*Politica* VIII, 2), o menų sistemos idėją viduramžiams pasiūlė Galenas savo traktate *Perì téchnes*. Per visą viduramžių epochą daugelis autorių tobulino šią sistemą, tarp jų ir Hugonas Viktoriškis, Rudolfas iš Longchampo ir Domenikas Gundisalvis. Pastarasis savo sistemą, sukurtą pagal Aristotelio modelį, išdėstė 1150 metais: aukštesniesiems, arba „iškalbos", menams jis priskyrė poetiką, gramatiką ir retoriką; mechaniniai menai priklausą žemesniajam rangui. Pasitaikydavo, kad žodis *mechanicae* etimologiškai būdavo išvedamas iš *moechari* (svetimauti), kaip aiškino Hugonas Viktoriškis (*Didascalicon* II, 21, PL 176, kol. 760; plg. Schlosser 1956, p. 78). Serviliniai menai buvo nuvertinti dėl materialaus jų pobūdžio bei būtino sunkaus rankų darbo. Su tokiu požiūriu sutiko ir šv. Tomas Akvinietis: rankų darbo reikalaujantys menai *sunt quodammodo serviles* (yra tam tikru būdu tarnaujantys), o laisvieji menai esą aukštesnės prabos, nes racionaliąją materiją formuoja bei tvarko nebūdami priklausomi nuo kūno, kuris esąs ne toks kilnus kaip siela. Šv. Tomas sutinka, kad laisviesiems menams stinga amato bruožų, t.y. meno abstrakčiąja prasme ypatumų, tačiau jie vis viena yra menai, bent jau *per quandam similitudinem*, dėl tam tikro panašumo (*S. Th.* I–II, 57, 3 ad 3). Susiklosto paradoksali situacija, kaip taikliai pastebėjo Gilsonas (1958, p. 121), – menas gimsta tada, kai protas sumano ką nors daryti, ir kuo daugiau tai daroma, tuo daugiau yra meno; tačiau atsitinka taip, kad kuo daugiau menas kuria, t.y. įgyvendina savo tikrąją esmę, tuo jis darosi mažiau kilnus, tapdamas žemesniuoju menu.

Akivaizdu, kad tokia teorija atspindi aristokratinį požiūrį. Menų skirstymas į laisvuosius ir servilinius (amatininkiškuosius) yra būdingas grynai intelektualistiniam mentalitetui, kuriam pažinti ir kontempliuoti yra didžiau-

sias gėris; toks požiūris išreiškia ir feodalinės visuomenės ideologiją (lygiai kaip graikams jis atspindėjo oligarchinės visuomenės pažiūras), kuriai rankų darbas neišvengiamai atrodė esąs žemesnio lygio. Socialinė šios koncepcijos orientacija taip giliai įsirėžė į mąstymą, kad netgi tada, kai išoriškai teorijos prielaidos nustojo galios, toks skirstymas tebegyvavo, nelygu koks sunkiai išraunamas prietaras, ką liudija Renesanso laikų diskusija apie skulptoriaus darbo kilnumą.

Galimas daiktas, kad viduramžių autoriai turėjo atminty Kvintiliano *Institutio oratoria* (IX, 4, 116), anot kurios, žinovai samprotauja apie kompozicijos techniką, tuo tarpu neišmanėliai mene temato malonumą: *docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem.** Meno teorija plėtojosi (žr. Boeciją) kaip grožio apibrėžimas, sąlygojamas žinovų galimybių ir poreikių, o meno praktika bei pedagogika buvo susijusi su kryptingo malonumo (*voluptas*) metodika. Galimybę atskirti dailiuosius menus ir techniką sugriovė skirstymas į laisvuosius ir servilinius menus, nors ir pastarieji laikyti dailiaisiais menais, jei tik yra didaktiniai ir geba perteikti mokslo ir tikėjimo tiesas per grožio sukeliamą malonumą. Ši funkcija juos susieja su tais dailiaisiais menais, kurie laikyti laisvaisiais. Kaip teigė Arraso sinodas, nemokyti žmonės tai, ko nesugeba suprasti skaitydami Šventraštį, suvokia žiūrėdami nupieštus simbolius: *illiterati quod per scripturam non possunt intueri hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur* (be to, žr. Šv. Tomo Akviniečio III *Sent.*, 9, 1, 2).

Idėja apie grynai į malonumą nukreiptą meną čia šmėkšteli tik prabėgomis: šv. Tomas pateisina moterų papuošalus, giria linksmus žaidimus bei pramogas, žodžių *ludus* bei aktorių (*historiones*) vaidinimus, tačiau ir čia slypi

* Mokytieji suvokia meno pagrindą, nemokyti – [jo teikiamą] malonumą (*lot.*).

funkcinis pagrindas. Gerai, kai moteris puošiasi, kad skatintų savo vyro meilę; įvairūs žaidimai teikia malonumą, todėl jie išvaduoja nuo sunkios darbo naštos, *inquantum auferunt tristitiam quae est ex labore.*[2]

4. *Dailieji menai*

Vis dėlto, nepaisant visų šių apribojimų, viduramžių estetikos istorijoje galima atrasti keletą koncepcijų bei požiūrių į dailiuosius menus. Pirmasis šiuo atžvilgiu svarbus tekstas yra Karolio Didžiojo aplinkoje parašytame veikale *Libri Carolini,* ilgą laiką priskirtame Alkvinui, o šiuo metu Teodulfui Orleaniečiui.[3] Akstinas šiam traktatui buvo Nikėjos Susirinkimas, kuris 787 metais pritarė šventųjų paveikslų (ikonų) gerbimui ir atmetė ikonoklastų rigorizmą. Karolingų teologai neprieštaravo šiam sprendimui, tačiau pateikė keletą itin subtilių minčių apie meno bei šventųjų atvaizdų prigimtį, norėdami įrodyti, kad jeigu kvaila garbinti šventuosius paveikslus, tai lygiai taip pat kvaila ir juos naikinti kaip keliančius pavojų, turint omeny, jog atvaizdai turi savo autonomijos sferą, todėl tampa vertingi patys savaime. Paveikslai tėra *opificia,* pasaulietinio meno materialūs produktai, kuriems visiškai nebūtina mistinė funkcija. Jų neinspiruoja jokia antgamtinė galia ir joks angelas nevedžioja dailininko rankos. Menas yra neutralus, ir apie jo šventumą ar bedieviškumą gali spręsti tik žmogus, tą meną praktikuojantis: *omnes artes et pie et impie possunt, ab his quibus exercentur, haberi.* Paveiksle nėra nieko, dėl ko jį reikėtų dievinti ar garbinti, atvaizdai į

[2] Apie moterų pasipuošimą žr. *S.Th.* II–II, 169, 2; apie žaidimą žr. *S. Th.* I–II, 32, 1 ad 3; I–II, 60, 5; II–II, 168, 2–4.

[3] Teodulfo Orleaniečio autorystę neseniai įtvirtino Meyvaertas (1979), polemizuodamas su Wallachu (1977). Čia pateikiamos *Libri Carolini* citatos yra paimtos iš PL, kol. 1242, 1095, 1219 ir 1230.

grožį auga arba tarytum menksta tik dailininko gabumo dėka: *imagines pro artificis ingenio in pulchritudine et crescunt et quodammodo minuuntur*. Atvaizdas yra vertingas ne tuo, kad vaizduoja kokį nors šventąjį, bet tuo, kad jis yra gerai padarytas, sukurtas iš vertingų medžiagų. Paimkime kaip pavyzdį, sako Teodulfas, Mergelės su kūdikiu atvaizdą – vien tiktai žemiau užrašytas jos pavadinimas, *titulus*, rodo ją esant religinį atvaizdą. Pati figūra vaizduoja tik moterį su sūnumi ant rankų; tai kuo puikiausiai galėtų būti Enėją laikanti Venera ar Alkmenė su Herakliu, ar pagaliau Andromachė su Astianaktu. Du atvaizdai, kurių vienas vaizduoja Mergelę Mariją, o kitas – deivę, yra panašūs savo figūra, spalva bei medžiaga ir skiriasi vien tik pavadinimas: *pari utraeque sunt figura, paribus coloribus, paribusque factae materiis, superscriptione tantum distant*.

Tai iš tiesų griežtas meninės kalbos ypatingo plastiškumo teigimas (akivaizdžiai kontrastuojantis su Sugerijaus mokyklos alegorizmu ir jo katedros poetika). *Libri Carolini* estetika – tai to, kas regima, estetika, o drauge ir plastinio meno kūrinio autonomijos estetika. Žinoma, autorius šį bruožą išryškina polemikos dėlei, nors apskritai Karolingų epochos kultūroje apstu nepasitikėjimo ir įrodinėjimų, nukreiptų prieš įvairius pagoniškus prasimanymus. Šiaip ar taip, aptartame tekste – daugybė nuorodų į meno kūrinius, indus, gipsinius sienų lipdinius, paveikslus bei miniatiūras, juvelyriką, kas atskleidžia rafinuotą autoriaus skonį, o visa tai papildo epizodai, kuriuose reiškiama meilė klasikinei poezijai – tokių meilės protrūkių Karolingų Renesansui tikrai netrūko.

Tuo pat metu, kol teologai brėžė meno teorijos metmenis, atsirado gausybė techninės literatūros, traktatų bei įvairių taisyklių rinkinių. Vieni iš seniausių vadovėlių minėtini *De coloribus et artibus romanorum* ir *Mappa clavicula*, kuriuose technikos klausimai susipina su antikos

atgarsiais ir bestiarijų fantazijomis (plg. Schlosser 1956, p. 26 t.t.). Vis dėlto šiuose ir panašiuose traktatuose daugybė estetinių pastabų, atskleidžiančių aiškų estetiškumo ir meniškumo sąryšio suvokimą, be to, daug svarstymų apie spalvas, šviesą, proporcijas.

Vėliau, jau vienuoliktajame šimtmetyje, pasirodė garsioji kunigo Teofilio *Schedula diversarum artium*, kurią Lessingas atrado Volfenbiutelio bibliotekoje. Anot Teofilio, kadangi žmogus sutvertas pagal Dievo atvaizdą, jis įgyja sugebėjimą suteikti formoms gyvybę; ar atsitiktinai, ar mąstydamas jis savo paties sieloje atskleidžia grožio poreikį, o nuolat lavindamas savo meistrystės įgūdžius jis įgyja galią kurti meną. Šventajame Rašte žmogus atranda ir dieviškąjį įsakymą dėl meno – juk Dovydas giedojo: „Viešpatie, aš pamilau Tavųjų namų grožį" – ir šie žodžiai skamba tarsi nurodymas. Menininkas dirba kupinas nuolankumo, įkvėptas Šventosios Dvasios – be šio įkvėpimo jis negalėtų net bandyti dirbti; visa, ką jis pajėgia atrasti, išmokti, suvokti apie meną, yra septynios Dvasios dovanos. *Išminties* dėka menininkas suvokia, jog jo menas ateina iš Dievo, *protas* jam atskleidžia įvairovės (*varietas*) bei mato (*mensura*) taisykles, *apdairumas* jį skatina dosniai savo amato paslaptimis pasidalyti su savo mokiniais, *galia* jį verčia ryžtingai, negailint pastangų, kurti; panašiai kažką suteikia kiekviena iš septynių Šventosios Dvasios dovanų. Remdamasis šiomis teologinėmis prielaidomis Teofilis toliau pateikia ilgą praktinių taisyklių (didžioji jų dalis skirta vitražui) sąrašą, atskleisdamas savo itin liberalų skonį vaizduojamųjų menų atžvilgiu, pavyzdžiui, siūlo tuščius tarpus tarp didžiuosius istorinius įvykius vaizduojančių paveikslų užpildyti geometrinėmis figūromis, gėlių, lapelių, paukščių, vabzdžių atvaizdais ir netgi nuogomis figūrėlėmis.

Be abejonės, sporadiškai apmąstydami vaizduojamuosius menus viduramžių autoriai prisakydavo tokių da-

lykų, kurių jokios jų sistemos negalėjo aprėpti. Alanas iš Lilio savo veikale *Anticlaudianus* (I, 4), aprašydamas Gamtos rūmus puošiančius paveikslus, pratrūksta tokiais susižavėjimo šūksniais:

O nova picturae miracula, transit ad esse
quod nihil esse potest! picturaque simia veri,
arte nova ludens, in res umbracula rerum
vertit, et in verum mendacia singula mutat.

O, jūs, naujieji tapybos stebuklai, būtin ateina tai,
kas niekuo negalėtų būti! Tapyba, ta tiesos beždžionė,
menu naujuoju žaisdama, daiktų šešėlius paverčia
daiktais, kiekvieną melą pakeičia tiesa.

Cennino Cennini naujai vertino tapybos meną – iškėlė jį į vieną lygmenį su poezija, iškart po mokslo, matydamas šiame mene atspindint laisvą ir konstruktyvų vaizduotės žaismą. Tokiai nuostatai įtakos turėjo Horacijaus *Ars poetica* vieta, kur rašoma, kad *pictoribus atque poetis – quodlibet audendi semper fuit equa potestas.** O dar vienas autorius (netgi gerokai viduramžiškesnis už Cennini), Vilhelmas Durandus, šią Horacijaus mintį specialiai panaudojo tam, kad pateisintų laisvokus Senojo ir Naujojo Testamento įvykių paveikslus.[4]

Galų gale į svarstymus apie paveikslų gerbimą įsitraukė ir teologai, sukurdami atvaizdo grožio teoriją. Šv. Tomas temą plėtoja kalbėdamas apie atvaizdą *par excellence,* apie Sūnų kaip *species;* Kristus yra gražus, kadangi jis yra Tėvo atvaizdas, o pats atvaizdas yra *forma deducta in aliquo ab alio,* forma, suteikta kažkam iš kažko (*S. Th.* I, 35, 1; I, 39, 8). Kaip atvaizdas, Sūnus turi tris grožio atributus – *integritas,*

* Vienoda visuomet buvo tapytojų, kaip ir poetų, galia išdrįsti bet ką (*lot.*).

[4] Apie Cennini traktatą žr. Schlosser 1956, p. 91; cituojama iš *Ars poetica* 9–10 eil.; Vilhlemas Durandus savo nuostatas išdėstė traktate *Rationale divinorum officiorum* I, c. III, 22.

11.-619

kadangi Jis savimi įkūnija Tėvo prigimtį, *convenientia*, kadangi Jis esąs *imago expressa Patris*, ir *claritas*, kadangi Jis yra žodis, išraiška, *splendor intellectus*.

Šv. Bonaventūras buvo dar tikslesnis – suformulavo du atvaizdo grožio principus, galiojančius netgi tuo atveju, jeigu vaizduojamas daiktas neturi jokio grožio. Atvaizdas yra gražus, jei jis yra gerai padarytas ir tiksliai pavaizduoja savo modelį.

> *Dicitur imago diaboli „pulchra" quando bene repraesentat foeditatem diaboli et tunc foeda est.*
>
> Velnio atvaizdas vadinamas „gražiu", jei jis tinkamai pavaizduoja velnio bjaurumą ir, vadinasi, pats yra bjaurus.
>
> (I *Sent.* 31, 2, 1, 3)

Bjauraus daikto atvaizdas yra gražus, kai jis pats yra įtikinamai bjaurus: būtent tai pateisina visas velnių figūras bei atvaizdus katedrose, ir būtent čia reikia ieškoti kritinio pagrindimo tam nesąmoningam malonumui, kurį šv. Bernardas jautė, nors jį ir smerkdamas.

5. Poetikos teorijos

Be plastinių menų teoretikų bei vadovėlių autorių, puikiai darbavosi ir autoriai, rašę apie poetiką bei retoriką. Ilgą laiką buvusi gramatikos ir metrikos šešėlyje, *poetikos*, kaip atskiros disciplinos, idėja vėl išnyra Gundisalvio traktate *De divisione philosophiae*. Tačiau apskritai poetikos teoriją ilgą laiką atstojo *artes dictamines*: juk ir prozą, ir poeziją valdo tas pats iškalbos menas. Pradžioje, teigia Curtius, nebuvo nė vieno žodžio, kuris reikštų „kurti" poeziją (*dichten*): eiliuotą (metrinę) kompoziciją, eiliuotą poemą ar eilėmis rašytą kūrybą Aldhelmas Malmesberietis ir Odonas iš Cluny vadino *metrica facundia, textus per dicta poetica scriptus* ar kitais panašaus pobūdžio posakiais (plg. Curtius 1948, VIII, 3).

Tikras kritikos pabudimas prasidėjo tik dvyliktajame šimtmetyje, kai Jonas Solsberietis pasiūlė *auctores* skaityti pagal Bernardo Šatriečio metodiką (*Metalogicus* I, 24); *poetica nova* tapo senosios poezijos oponente ir tarpusavy ginčijosi įvairios literatūrinės srovės – puristai, Orleano mokykla, antitradicionalistai ir t. t. (plg. Paré 1933; Haskins 1927). Tarp dvyliktojo ir tryliktojo šimtmečių Matas Vendomiškis, Galfridas iš Vinsauf, Eberhardas Vokietis (Eberhardas iš Bethune), Jonas iš Garlandijos plėtojo poetikos teorijas, kurioms nestigo taiklių estetinių įžvalgų. Be įprastinių pamokymų apie simetriją, *color dicendi*, kalbos *festivitas* bei kompozicijos taisykles, jie iškėlė ir naujesnių idėjų: pavyzdžiui, Galfridas iš Vinsauf kalba apie kietą ir besipriešinančią materiją, kurią tik atkaklus darbas gali pritaikyti prie reikiamos formos[5], – tai požiūris, kurį filosofinės meno teorijos buvo linkusios paneigti, įrodinėdamos, kad yra visai paprasta ir lengva materiją „įvilkti" į meninę formą.[6]

Dar XII amžiuje Averojus išdėstė reginio poetiką, pagrįstą samprotavimais apie poeziją, bet stokojančią originalumo, išplėtotą vergiškai sekant Aristoteliu.[7] Šiame *Viduriniajame komentare* gana įdomiai ir viduramžiams visiškai naujai skiriami pasakojimai (istorija) ir poezija: pasakojimų autorius sudeda krūvon daug išgalvotų faktų be

[5] *Formula materiae quasi quaedam formula cerae / Primitus est tractus duri: si sedura cura / Igniat ingenium, subito mollescit ad ignem / Ingenii sequitur manum quocumque vocaret* (*Poetria nova*, eil. 213–216, leid. Faral, 1924, p. 203).

[6] Tačiau viename kerinčiame šv. Tomo tekste teigiama, jog kiekvienoje sykį suformuotoje formoje tūno nenuraminamas naujų formų *appetitus*, noras (*In Phys. Arist.*, I, 9); be to, įrodinėjama, kad kiekviena imitacija negali tobulai atitikti savo modelio, todėl meninė idėja turi būti formuojama atsižvelgiant į šią ribą (*Quaest. disp. de veritate* III, 2).

[7] Aristotelio *Poetica* viduramžius pasiekė tik šio *Viduriniojo komentaro* dėka, bent iki 1272 metų, kai Vilhelmas iš Moerbekės ją išvertė.

jokios tvarkos, o poetas tikrus ir įtikėtinus faktus išdėsto pagal skaičių bei taisyklę (t.y. eiliavimo metrą), kalba apie universalius dalykus, todėl poezija esanti filosofiškesnė už paprastą fantastinį pasakojimą. Kitas įdomus teiginys: poezija neturinti vartoti įtikinėjimo ar retorikos priemonių, bet vien tiktai imitavimo priemones. Imituoti ji privalo taip ryškiai ir spalvingai, kad vaizduojamas daiktas iškiltų prieš akis tarytum gyvas. Jei poetas atsižada šio metodo ir griebiasi tiesioginio samprotavimo, jis nusideda savajam menui (plg. Menéndez y Pelao 1883, p. 310-344).

Iš tikrųjų, patyrusios tautinėmis kalbomis parašytos poezijos įtaką, mokyklinės retorikos taisyklės po truputį, nors ir gana miglotai, ima atspindėti naujų vertybių suvokimą, vertybių, įkūnijamų žodžio ir vaizduotės pasaulyje.

Aiškėja, kad poezija yra kažkas nauja, kažkas daugiau nei eiliavimo pratimas. Tvirtai laikydamasis mokyklinių nuostatų, Aleksandras iš Halės poetinį metodą vis dar tebelaiko *inartificialis sive non scientialis*, išgalvotu arba neteikiančiu žinojimo (*Summa Th.* I, 1), tačiau poetai tuo metu jau kalba apie naujo tipo pažinimą, jie kalba apie Linksmąjį Mokslą.[8] *Trobar clus* yra susijęs su įkvėpimo poetika; o šis sugebėjimas *trobar* (atrasti) yra įkvėpimo malonė, suteikta Dievo – skelbė Juanas de Baena savo *Cancioniero* prologe; poezija pasuka subjektyviosios raiškos, jausmų proveržio keliu.

Galfridas iš Vinsauf dar priminė, kad protas turi kontroliuoti impulsyvius rankos judesius bei nukreipti tinkama, iš anksto numatyta eiga (*Poetria nova*, eil. 43–46, leid. Faral, p. 198); tačiau kai Chretieno de Troyes Perseralis, pirmąkart užsidėjęs šarvus užšoka ant žirgo, jį mo-

[8] Plg. Menéndez y Pelayo 1883, p. 416, kur pateiktas *Consistorio del Gay Saber* įkūrimo aktas.

kantis patyręs riteris veltui aiškina, jog kiekvieno meno reikia ilgai ir nuolat mokytis. Jaunasis velsietis, nieko nenutuokiantis apie scholastinę meno teoriją (lygiai kaip autorius, matyt, nieko ir nenori apie ją žinoti), be baimės į skydelį įremia savo ietį: pati Gamta jį mokys, – sako poetas, – o kai Gamta to trokšta ir širdis jai pritaria, tada jau niekas nesunku.

11

Kūrybiškumas ir menininko savigarba

1. *„Infima doctrina"*

Pamažu epochos kultūrinėje sąmonėje formavosi nauja meno svarbos samprata ir vertę įgavo poetinio kūrybiškumo principas. Scholastinė teorija šias naująsias sampratas įspraudė į pernelyg griežtus rėmus, visai joms netinkamus. Tačiau nereikia manyti, kad oficialioji filosofinė doktrina buvo išties kurčia ir akla, ar manyti, kad ji tik ir žėrė kaltinimus bei prasimanymus.

Tarkim, šv. Tomas kalba apie poeziją kaip *infima doctrina* ir teigia, kad poetinių dalykų žmogaus protas negali suvokti, nes jiems stinga tiesos (*S.Th.* I, 1, 9; I–II, 101, 2 ad 2), tačiau tai visai nereiškia, kad jis nori nuvertinti patį *modus poeticus* (lygiai kaip jis nė minties neturėjo iškelti, kaip kažkam pasirodė, baumgarteniško pobūdžio *perceptio confusa* problemą). Tai tiesiog įprastinė nuostata, kad menas, kaip *darymas*, yra žemesnio lygio nei grynasis teoretizavimas; minimoje ištraukoje poezija dar gretinama su Šventuoju Raštu ir iš šio lyginimo poezija tik pralaimi. Na, o tiesos stygių (*defectus veritatis*) reikia suprasti ta prasme, kad poezija byloja apie nesančius dalykus. *Poeta... utitur metaphoris propter repraesentationem... Repraesentatio enim*

*naturaliter homini delectabilis est** (*S. Th.* I, 1, 9 ad 1). Poetas vartoja metaforas, o metafora, žiūrint iš logikos pozicijų yra tarsi apgaulė. Tačiau ji vartojama vaizdiniams sukurti, o vaizdiniai yra malonūs žmogui. Bet jeigu poezijos objektas yra malonus pramanas, nesunku suprasti, kodėl ji visiškai nedera su racionaliuoju suvokimu.

Tai ne tiek smerkimas, kiek teoretiko abejingumas poetiniam malonumui, ypač jei šis tiesiogiai neatlieka didaktinės funkcijos. Konradas iš Hirschau savo *Dialogus super auctores* (leid. Huygens, p. 75 ir 88) teigia, jog poetas vadinamas *fictor*, kadangi jis kalba melagystes vietoj tiesos arba tiesą supina su melu: *eo quod pro veris falsa dicat vel falsa interdum vera commisceat*, be to, dažnai poetinėse legendose žodžiai neturi jokios prasminės galios, *virtus*, girdime *sonum tatummodo vocis*, vien tiktai balso garsą.

Scholastinė teorija, kitaip negu šių laikų, negalėjo svarstyti nuomonės, kad poezija galinti atskleisti daiktų prigimtį gerokai intensyviau ir išraiškingiau, nei tai duota racionaliam protui, ji negalėjo to suvokti, nes tvirtai laikėsi didaktinės meno koncepcijos. Jeigu poetas netyčiomis ir atveria kokį nors anksčiau laiduotų tiesų klodą, daugių daugiausia, ką jis gali – perteikti tai, kuo dalijasi, maloniu būdu, tačiau niekaip negali atskleisti naujos tikrovės. Daugių daugiausia tai padaryti galėjo tik pagonys poetai iki Apreiškimo, kokio nors dieviško įkvėpimo dėka. Taigi Senekos *VIII Laiško* mintį, kad daug poetų kalba apie tai, ką išsakė ar *turėjo išsakyti* filosofai, scholastika suprato savaip, labai paviršutiniškai ir siaurai: poezija apima ir mokslinius bei filosofinius argumentus, o kūrybą, kaip sakė Jeanas de Meunas, kartais galima laikyti filosofavimu.

* Poetas vartoja metaforas dėl vaizdumo... Mat vaizdumas yra natūraliai malonus žmogui (*lot.*).

2. *Poetas „theologus"*

Vis dėlto tam tikru momentu iškyla nauja poezijos teorija, sukurta tokių proto humanistų kaip Albertino Mussato. Jis tvirtino, kad poezija esanti iš dangaus nuleistas mokslas, dieviškoji dovana.

Senovės poetai buvę Dievo šaukliai, ir šia prasme poezija laikytina antrąja teologija: *quisquis erat vates – vas erat ille dei* (*Epistola* IV). Šv. Tomas prisiminė, kad Aristotelis (pirmojoje *Metafizikos* knygoje) atskyrė pirmuosius kosmogoninius poetus, kuriuos jis vadina teologais, nuo filosofų: tačiau Akvinietis laikėsi tos nuomonės, jog esą tik filosofai (jam – tai teologai) gali būti dieviškojo mokslo saugotojai, o poetai tik *mentiuntur, sicut dicitur in proverbio vulgari,* meluoja, kaip sako liaudies patarlė. Turėdamas omeny mitinius dainius – Orfėją, Musają ir Liną – jis prisiminė, kad šie gebėję beveik suprantamai, *sub fabulari similitudine,* paaiškinti, jog vanduo buvęs visų daiktų pradžia (*In Met. Aristotelis expositio* I, 3, 63 et 83). Tačiau protohumanistai žengė toliau: jie iš scholastikos terminų repertuaro paėmė miglotą *poetus theologus* sąvoką ir nukreipė ją prieš aristoteliško intelektualizmo šalininkus (tokius, kaip brolis Giovannino da Mantova), maskuodamiesi tradicinėmis sąvokomis, jie perteikė visiškai naują poezijos koncepciją.[1]

Ši koncepcija taikliai buvo apibendrinta kaip „pastanga poezijai priskirti reikšmingą funkciją, padaryti ją visos žmogiškosios patirties centru, aukščiausiuoju jos momentu... tuo tašku, kuriame žmogus *pamato* savo būvį iki pat gelmių... susivienydamas su gyvuoju daiktų ritmu, tarytum tapdamas jo dalimi, o sykiu sugebėdamas visa tai

[1] Petrarca, Boccaccio, Salutati priklausė šiai srovei. Curtius (1948, XII) pažymi, kaip „pikantiškai" veikė ši humanizmo atmaina, siekusi atgaivinti senąją teologinę doktriną, kad ją priešpriešintų tomistinio paveldo kultūrai.

perteikti žmogiškosios komunikacijos įvaizdžiais bei formomis" (Garin 1954, p. 50). Nors ši naujoji pajauta palengva atsiskleidė tautinėmis kalbomis rašiusių poetų eilėse ir buvo aiškiai išdėstyta kelių ankstyvųjų humanistų, tačiau scholastinė teorija jos vis viena nesileido; o Šventraščio poezija, anot to meto nuostatų, buvo visiškai kitokia – mažiau miglota, jos alegorinės užuominos tikslesnės, pagaliau, daugiau nei žmogiška. Gilioji mistiko *įžvalga*, estetinė ekstazė, persmelkta tikėjimo bei malonės jausmo, neturi nieko bendro su poetine ekstaze, romantiškąja šio žodžio prasme. Ir didaktinė poezija niekada nelaikyta *gilesne* komunikacija nei filosofija.

Garinas (1954) mano, jog viduramžių kultūroje ryškėjo idėja, kad poezija esanti *noetinė** intuicija, priešprieša racionaliam filosofiniam aiškinimui. Prie šios temos sugrįšime 11.4 poskyryje, dabar tik paminėsime, jog čia galime kalbėti vien apie pirmuosius fragmentiškus elementus, dar neišplėtotus, išsamią alternatyvią teoriją. Santykis tarp poetinės intuicijos ir racionalaus aiškinimo gali praversti nebent tik skiriant mistiką ir filosofiją. Scholastinė meno teorija buvo visiškai abejinga šiai problemai. Tačiau nereikėtų dėl to jai priekaištauti, neginčytinai svarbi jos reikšmė ta, kad ji atskleidė kitus meninės veiklos aspektus, ateinančioms kartoms perdavė amatininkiškąją bei konstruktyviąją meno sampratą ir racionalų suvokimą apie esminį kiekvienos techninės operacijos meniškumą ir kiekvienos meninės komunikacijos techniškumą.

3. *Pavyzdinė idėja*

Kita viduramžių meno teorijoje diskutuota problema (nors ir šie svarstymai iki galo neatliepė naujos poetinės

* Iš graikiško žodžio *nous*, reiškusio protą, intelektą, tiesioginį suvokimą, bet ne diskursyvų mąstymą.

praktikos bei poetų savimonės) – tai menininko „pavyzdinė idėja", kitaip tariant, meninės kūrybos originalumo problema. Antikinės estetikos raidoje platoniškoji *idėjos* samprata, iš pradžių pavartota norint sumenkinti meną, ilgainiui tapo estetine sąvoka menininko vidiniam provaizdžiui (*fantasma*) žymėti. Helenistinė mintis nuolat svarstė menininko pastangas ir palengva priėjo išvadą, kad jis yra pajėgus atskleisti idealų, gamtoje nerandamo grožio įvaizdį. Drauge su Filostratu buvo manoma, kad menininkas gali išsilaisvinti iš jutiminių modelių ir įprastinių suvokimo būdų valdžios. Kelią sau skynėsi *fantazijos* sąvoka, kurioje jau glūdėjo visos prielaidos atsirasti intuicijos estetikai, kaip mano kai kurie šių laikų autoriai (plg. Rostagni 1955, p. 356). Stoikai šią kryptį praturtino inatizmu*, o Ciceronas savo veikale *De oratore* išdėstė doktriną apie vidinį provaizdį (*fantasma*), tobulesnį už bet kokią jutiminę tikrovę.

Taigi jeigu kuri nors rūšis (*species*) tik *įsivaizduota*, reiškia, kad arba ji nėra tokia tobula kaip gamtoje grynuoju pavidalu įkūnijamos formos, arba tenka manyti, jog tikroji metafizinė vertė priklauso meninei idėjai. Ši antroji tendencija įsigalėjusi dėl Plotino įtakos. Vidinė idėja – tai tobulas, aukščiausiasis prototipas, kurio dėka menininkas intelektualinės įžvalgos aktu atranda pradinius principus, kuriais vadovaujasi gamta. Menas stengiasi šią idėją įkūnyti materijoje, tačiau tai įmanoma tik per vargus ir tik iš dalies sėkmingai: materija, anot Plotino, smarkiai priešinasi vidinio provaizdžio modeliavimui, o anot Aristotelio koncepcijos, tokia materijos priešpriešа savo formos atžvilgiu išvis neegzistuoja. Tačiau svarbesnis už patį idėjos įgyvendinimo procesą buvo šios vidinės vizijos, šio menininko

* Iš lot. k. *innatus*, įgimtas. Tai filosofinė doktrina apie iš anksto egzistuojančias idėjas gamtoje, Dieve, žmoguje. Įgimtųjų idėjų teoriją Naujaisiais laikais išplėtojo René Descartes'as.

prote gyvuojančio „fantastiško" modelio reikšmės suvokimas.[2]

Viduramžiais ir Aristotelio, ir Platono šalininkai kalbėjo apie *in mente artificis* egzistuojančias pavyzdines idėjas ir laikėsi nuomonės, kad remdamasis jomis menininkai kuria savo objektą, per daug neįsigilindami į problemą, kaip šios idėjos pritaikomos materijai. Bet kaip gi šis pavyzdys susiformuoja menininko prote? Iš kur jis atsiranda, kokios vidinės galios menininkui leidžia jį pavaizduoti?

Pasak Augustino, žmogaus protas yra pajėgus padidinti arba sumažinti daiktus, perdirbti atmintyje saugomus patirties duomenis: tad jeigu ką nors pridedame ar atimame iš varno formos, gauname tai, ko nėra gamtoje (*Epistula* 7). Iš esmės tai sutampa su Horacijaus *Ad Pisones* pradžioje išdėstytu vaizduotės veikimo mechanizmu; taigi nors Augustinui jo inatizmas atvėrė daug galimybių, visgi jis nenutolo nuo imitacijos teorijos. Viduramžių įkvėpimo teorijos prielaidų veikiau reikėtų ieškoti radikalesnėse Teofilio *Schedulos* nuorodose, ką aptarėme ankstesniame skyriuje.

Šiandien mes linkę manyti, kad meno kūrinio unikalumas aiškintinas ne Dievo lemta idėja, nepriklausančia nuo patirties ir gamtos: mene susitelkia visi mūsų patirti ir paprasčiausių vaizduotės procesų perdirbti bei apibendrinti išgyvenimai, o meno kūrinių unikalumą lemia *būdas*, kuriuo šie perdirbti išgyvenimai paverčiami konkrečiais ir nukreipiami į suvokimą – tai sąveikos tarp patiriamo išgyvenimo, meninių siekių ir autonomiškų medžiagos, kuri yra naudojama, ypatybių procesas. Bet pačios savaime tobulos *idėjos*, įkūnijamos kūrinyje, tema ilgai kamavo

[2] Apie tai, kaip rutuliojosi estetinė „idėjos" samprata žr. Panofsky 1952. Schlosseris (1956, p. 67), svarstydamas estetinę platoniškosios *idėjos* paskirtį, klausia, ar tik pati samprata neatsirado iš estetinio savo esme apmąstymo suformuotosios tikrovės akivaizdoje.

moderniąją estetiką, ir diskusija apie tai sužadino nemažai svarbių įžvalgų. Todėl pravartu pasekti šios temos istorinę raidą. Viduramžių perduota Renesansui bei manierizmui svarbiausia formuluotė, tai yra aristoteliška meno teorija, nesugebėjo priimtinai paaiškinti ideacijos (sumanymo) fenomeno, tai yra šis metodas negalėjo pasiūlyti nieko naujo tolesnei diskusijai.

Pasak šv. Tomo, kuriamo daikto idėja egzistuoja menininko prote kaip vaizdinys, *forma exemplaris ad cujus similitudinem aliquid constituitur*, pavyzdinė forma, pagal kurios panašumą kas nors yra sukuriama. Operatyvus intelektas, nuspėdamas formą to, kas darytina, savyje kaip idėją turi pačią imituojamojo daikto formą.

Šios pozicijos aristotelišką nuostatą atskleidžia tai, kad ši idėja yra ne vien tiktai substancinės formos – formos, atskirtos nuo materijos, įkūnijamos platoniškosios esybės – idėja, bet pavyzdinė idėja formos, suvokiamos remiantis jos sąsaja su materija ir su ja sudarančios tam tikrą vienybę:

> *unde proprie idea non respondet materiae tantum, nec formae tantum; sed composito toti respondet una idea, quae est factiva totius et quantum ad formam et quantum ad materiam.*
>
> taigi idėja atskirai neatspindi nei vien tik materijos, nei vien tik formos; bet sudėtinę visumą atspindi viena idėja, gebanti sukurti visumą ir formos, ir materijos atžvilgiu.
>
> (*De veritate* III, 5, pagal *Opera omnia* XXII 1, p. 112)

Organizmas yra kuriamas (šv. Tomas ir čia, kaip matyti, iškelia organišką junginį, o ne abstrakčią idėją) pagal vieną pavyzdinę formą (kaip paprastai, pabrėžiamas junginio vieningumas): įsivaizduodamas namą menininkas sykiu galvoje turi visas jo detales, planavimą, aukštį ir t.t. Tiktai papildomi elementai sugalvojami vėliau, jau padarius objektą: mūsų atveju, tai papuošimai, sienų tapyba ir panašiai. Ir čia

reikėtų pabrėžti, kad meninis organizmas suvokiamas griežtai funkcionalistiškai, o hedonistinės detalės nesusijusios su tikrąja ir grynąja meno samprata.

Ši pavyzdinė forma menininko galvoje iškyla dėl mėgdžiojimo paskatos, kai bandoma atkurti gamtoje egzistuojantį daiktą. Tačiau kai daromas objektas yra visiškai naujas daiktas (tarkim, namas, pasaka, kokios nors baidyklės statula), pavyzdinę idėją sukuria *phantasia*, arba vaizduotė (plg. Chenu 1946). Ji yra viena iš keturių žmogaus juslinio aspekto vidinių galių (kitos – „sveikas protas", gebėjimas svarstyti arba mąstyti ir atmintis), o ją sudaro tarytum koks gyvos patirties lobynas: *quasi thesaurus quidam formarum per sensum acceptarum* (*S. Th.* I, 78, 4). Taigi pasitelkęs vaizduotę žmogus prieš akis gali išvysti tarytum aktualiai egzistuojantį daiktą, kuris tėra atmintyje, arba gali komponuoti tarpusavy įsidėmėtas formas (*Sententia libri de anima* II, 28, p. 190–191; 29, p. 193–194; 30, p. 198–199). Šis komponavimas – tipiškas fantazijos aktas ir nėra ko ieškoti kažkokio kito sugebėjimo norint jį paaiškinti.

> *Avicenna vero ponit quintam potentiam, mediam inter aestimativam et imaginativam, quae componit et dividit formas imaginatas; ut patet cum ex forma imaginata auri et forma imaginata montis componimus unam formam montis aurei, quem nunquam vidimus. Sedf ista operatio non appret in aliis animalibus ab homine, in quo ad hoc sufficit virtus imaginativa.*
>
> Avicena vis dėlto įterpia penktąją galią, vidurinę tarp svarstančiosios ir vaizduotės, kuri sujungia ir išskiria įsivaizduojamas formas; kaip atsitinka, kai įsivaizduojamą aukso formą ir įsivaizduojamą kalno formą sujungiame į vieną auksinio kalno, kurio niekada nematėme, formą. Tačiau šis procesas nevyksta jokiuose kituose gyvūnuose, išskyrus žmogų, kuriam vaizduotės galios tam visiškai pakanka.
>
> (*S.Th.* I, 78, 4; it. vert. V, p. 302)

Teigiamus šios meno teorijos aspektus geriausiai liudija jos paprastumas bei aiškumas, jos noras atskleisti daiktų

esmę nesigriebiant iracionalių ar demoniškų argumentų meniniam aktui paaiškinti. Tačiau aristoteliškai-tomistinei teorijai stinga vaizduotės (jos mechanizmus, ko gero, buvo galima aiškinti tomis pačiomis nuostatomis) kūrybiškumo gilesnės sampratos bei suvokimo, kad meninis procesas, tiesiog maitinamas intelektualine įžvalga bei amato išmanymu, visų pirma yra sunkus derinimo procesas, kai fizinis veiksmas ne seka paskui suvokiantį protą, bet pats *yra* protas, kuris suvokia kurdamas. O kaip menas, toji intelekto galia sugeba idėją įsprausti į materiją? – klausia Gilsonas (1958, p. 119). Intelektas nieko nespaudžia. Meninis procesas, kaip jį suvokia aristotelizmas, nėra spontaniškas, jis nekreipia dėmesio į vienintelį ir unikalų kūrinį; iš esmės aristotelizmas ignoruoja bet kokį meninio akto subjektyvumą bei efektyvumą.

4. *Intuicija ir jausmas*

Sulig riterystės idealo iškilimu fundamentali viduramžių vertybė kaip *kalokagathia* ėmė įgauti vis daugiau estetinės prasmės. Vienas pavyzdys būtų *Roman de la Rose*, kitas – kurtuazinė meilė. Estetinės vertybės, nūnai stilizuotos grakštumo kanonais grindžiamo gyvenimo formulės, tampa socialinėmis vertybėmis. Socialinio ir meninio gyvenimo centre iškyla moteris: į literatūrą ateina moteriškoji tema, kurią vyriškoji feodalizmo epocha ignoravo. Svarbiausios tampa emocinės vertybės, o poezija iš objektyvaus pasakojimo virsta subjektyviu teigimu. Romantizmas, nors ir iškraipydamas istorinę perspektyvą, labai vertino viduramžius būtent todėl, kad šioje epochoje romantikai įžvelgė jausmo estetikos pradžią; anot jų, tada gimė naujoji pajauta, kupina nepatenkintos aistros, padariusi poeziją reiškėja to, kas neapibrėžta, neaišku.

Tokių pokyčių akivaizdoje scholastinė meno teorija ne ką tegalėjo: nuo pat pradžios netinkanti dailiesiems menams

aiškinti, ji apsiribojo uždaviniu apginti didaktinį meną, kuriame aiškus išankstinis išmanymas virsdavo pavyzdine idėja ir komunikuodavo pagal taisykles. Bet kai poetas sako, jog *jis pažymi* ir *išreiškia* tai, ką jam sakanti Meilė*, mes, nors ir interpretuodami šią Meilę pagal jos filosofinę prasmę, susiduriame su nauja kūrybiškumo koncepcija, nenutraukiamu saitu su aistrų ir jausmų pasauliu – tai pranašauja moderniąją estetinę pasaulėjautą su visu jos erzeliu.

Tiktai mistikai būtų įstengę apibrėžti naująją poeziją idėjos, jausmo, intuicijos sąvokomis. Žinoma, mistikai savo dėmesį buvo nukreipę į kitas sielos sritis, tačiau jų kategorijose galima įžvelgti būsimosios įkvėpimo ir intuicijos estetikos užuomazgų. Idėjos teorija buvo įmanoma tik platonizmo tradicijos rėmuose, o ūmaus jausmo estetika *in nuce* slypėjo pranciškonų valios bei meilės pirmumo doktrinoje. Kai šv. Bonaventūras sielos gelmėse išskaitė *aequalitas numerosa* taisykles bei poreikį, jis būsimoms įkvėpimo ir meno idėjos estetinėms koncepcijoms tiesiog parodė kelią, galintį atvesti prie vidinio provaizdžio apibrėžimo.

Be pranciškoniškosios srovės, ir viktoriečių mistikoje egzistavo grožio intuityvaus suvokimo prielaidos – tai būtent jų iškelta intelekto ir proto opozicija, kurioje pirmasis suprastinas kaip kontempliacijos bei sintetinio suvokimo organas.

Judėjų ir arabų mąstytojai irgi pasiūlė ne vieną mintį būsimajai fantazijos estetikai. Jehudah Levi savo traktate *Liber Cosri* kalba apie tiesioginę vidinę viziją, apie aiškiaregystės būseną, apie poeziją kaip dangaus dovaną, apie poetą, kuris savyje subrandina harmonijos taisykles, nors ir nežinodamas, kaip jas tiksliai suformuluoti (plg. Menéndez y Pelayo 1883, p. 303 tt.)

* Autorius šiuo atveju omeny turi Dantę.

Qui natura poeta est, statim (et sine labore) sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans.

Kas savo prigimtimi yra poetas, tas akimirksniu (ir be vargo) skoningą poemą sukuria, neturinčią jokio trūkumo.

(*Liber Cosri*, leid. Buxdorf, p. 361)

Tai rodo Boecijaus teoricizmo pabaigą. Taip pat ir Avicenai (su kuriuo šv. Tomas polemizavo dėl vaizduotės kaip penktosios galios) fantazija iškyla viršum jutiminių akstinų; jos pėdsakas ateina iš aukštybių ir modeliuoja tobulą formą, „kalbėjimą eilėmis ar stebuklingo grožio pavidalą" (*Livre des directives et remarques*, vert. Goichon, Paris, 1951, p. 514 t.t.). Antra vertus, taip susiklostė, kad visoje viduramžių tradicijoje buvo plėtojama dieviškosios poeto beprotystės tema, bet teorija ja niekad nesusidomėjo (Curtius 1948, *excursus* VIII).

Anot Meisterio Eckharto, visos kūrinijos formos pirmiausia egzistuoja Dievo prote ir kiekvienąsyk žmogus, suvokdamas kieno nors atvaizdą, iš esmės patiria praregėjimą, intelektinę malonę. Idėja yra veikiau atrandama nei suformuojama, žmogaus suvokiamų daiktų visuma esti pačiame Dieve. Žodžiai savo galią įgauna iš pirminio žodžio. Ieškoti meno pavyzdžio – nereiškia kurti, tai reiškia tarsi mistiškai sutelkti dėmesį į atkurtiną tikrovę iki pat susitapatinimo su ja. Tačiau Dieve esančios ir žmogaus protui perduodamos idėjos yra ne tiek platoniškieji archetipai, kiek veiklos rūšys, galios, veikimo principai. Tai gyvuojančios idėjos, jos egzistuoja ne kaip *standards*, bet kaip atliktinų veiksmų idėjos. Iš idėjos privalo atsirasti faktiškas daiktas, tačiau tai lyg (iš)augimo aktas. Eckharto teorija iš pažiūros atrodo kone aristoteliška, tačiau ji lenkia savo dinamiškumu ir generuojančia idėjos galia (plg. Coomaraswamy 1956; Faggin 1946). Išreikštasis vaizdinys yra *formalis emanatio*, formos emanacija,

ir *sapit proprie ebullitionem.** Jis ne atsiskiria nuo pavyzdžio, bet gyvena sykiu, yra jame ir tapatus jam:

> *Ymago cum illo, cujus est, non ponit in numerum, nec sunt duae substantiae... Ymago proprie est emanatio simplex, formalis, transfusiva totius essenstiae purae nudae; est emanatio ab intimis in silentio et exclusione omni forinsici, vita quaedam, ac si ymagineris res ex se ipsa intumescere et bullire in se ipsa.*

> Vaizdinys nėra nei atskirtas nuo [to daikto], kurio vaizdinys jis yra, nei jie [abu] yra dvi substancijos... Tikrasis vaizdinys yra emanacija, paprastoji, formalioji, gebanti išlieti visą esmę, gryną ir nuogą; tai yra emanacija iš gelmių, [vykstanti] tyloje ir atmetant bet kokį išoriškumą, tai tarsi gyvybė, nelyg įsivaizduojamas daiktas pats save perauga ir savy pačiame verda.
>
> (leid. Spamer, p. 7)

Iš šių neišplėtotų minčių iškyla naujas meninio proceso suvokimas: tačiau tai, ką čia įmanu įžvelgti, jau nėra viduramžiai, tai užuomazga naujų estetikos krypčių, priklausančių mūsų laikų pasauliui.

5. Naujoji menininko savigarba

Kol teoretikų sprendimai buvo tik preliminarinio pobūdžio, menininkai ėmė patys įsisąmoninti savo orumą. Kita vertus, ši samprata niekada nebuvo dingusi iš viduramžių epochos, nepaisant to, kad religiniai, socialiniai bei psichologiniai faktoriai skatino menininkų nuolankumo nuostatą ir tariamą polinkį į anonimiškumą.

Ankstyvieji viduramžiai garbstė Tuotilą, legendinį vienuolį, kuris atspindi visą meninį Sankt Galleno vienuolyno gyvenimą. Tuotilas buvo laikomas universaliu menininku: visų menų žinovas, doruolis, gražuolis, sklandžiai šnekantis, itin malonaus balso tembro, grojantis vargonais

* Iš tiesų primena virimą (*lot.*).

ir fleita, iškalbingas oratorius, įdomus pašnekovas, nagingas vaizduojamųjų menų meistras; žodžiu, tiesiog Karolingų epochos žmogaus ir humanisto idealas. O Abelardas savo sūnui Astralabijui rašė, jog tai, kas miršta, tebegyvuoja poetų kūriniuose; palankių ir pagarbių atsiliepimų bei pastabų apie poetus ir kitus menininkus apstu ir kituose tekstuose.

Tačiau neretai būdai, kuriais viduramžiais buvo reiškiama ši pagarba, įgaudavo komiškiausią pavidalą, pavyzdžiui, Saint-Rufo abatijos vienuoliai nakčia iš Noter-Dame-des-Doms katedros Avinjone pagrobė puikiai tapybos meną valdžiusį jaunuolį, kurį katedros kapitula skrupulingai lavino (Mortet 1911, p. 305). Tokio pobūdžio dalykai rodo, kad iš tiesų menininko darbas nebuvo labai vertinamas, į menininką žiūrėta kaip į kokį naudojimo ir mainų *objektą*. Tokie epizodai kaip šis neabejotinai puoselėjo viduramžių menininko, kaip nuolankiai bendruomenei bei tikėjimui tarnauti pašaukto žmogaus, įvaizdį, visai kitaip nei Renesanso epochos menininko, kuris tiesiog be saiko didžiavosi savo individualybe.

Šią tendenciją palaikė ir scholastinė meno doktrina – jos griežtai objektyvistinė koncepcija jokiu būdu neleido kūrinyje įžvelgti nė kokios asmeninės menininko žymės; prisidėjo ir tai, kad buvo įprasta iš aukšto žiūrėti į mechaninius menus – tai neskatino architektų ar skulptorių siekti asmeninės šlovės. Reikia nepamiršti, kad vaizduojamųjų menų kūriniai, sukoncentruoti apie kokį nors urbanistinį ar architektūrinį statinį, buvo komandos (*équipe*) darbai, o didžiausias asmenybės atminimo ženklas, kurį menininkas ar amatininkas galėjo sau leisti, tebuvo vardaženkliai ant kertinių akmenų. Net ir šiandien išsiblaškęs žiūrovas, neatidžiai skaitantis kino filmo titrus, jį laiko beveik anoniminiu kūriniu; jis atsimena veiksmo intrigą ar pagrindinius veikėjus, bet ne autorius.

Kitaip nei *moechanici*, poetai daug anksčiau ėmė suvokti savo pačių reikšmingumą: iš mechaninių menų kūrėjų ateičiai buvo perduoti tik žymiausių architektų vardai, o kiekvienas poezijos kūrinys turėjo savo įvardytą autorių, suprantant savo minčių bei stilemų originalumą; tai paliudija Jono Škoto, Teodulfo Orleaniečio, Valafrido Strabono, Bernardo Silvestrio, Galfrido Viterbiečio teiginiai. Nuo vienuoliktojo šimtmečio poetai jau gerai nutuokė, kad jų kūryba – tai priemonė pasiekti nemirtingumą; kai *artes* ima specializuotis logikos ir gramatikos disciplinose, o autorių, *auctores,* mokymasis (tebegyvavęs Jono Solsberiečio laikais) vis labiau apleidžiamas, tos epochos autoriai, reaguodami į tokią dėmesio stoką, pamažu ima dar labiau pabrėžti savo orumą. Jeanas de Meunas netgi pareiškia, kad aukšta kilmė yra niekis prieš literato kilnumą.

Mat tuo metu miniatiūrų meistras tebuvo vienuolis, mūrininkas meistras – tik savo cechui priklausąs amatininkas, o naujosios kartos poetas beveik visada yra dvaro menininkas, tiesiogiai susijęs su aristokratų gyvenimu ir didžiai gerbiamas didiko, kurio namuose gyvena. Nedirbdamas nei Dievo garbei, nei bendruomenes labui, neprojektuodamas architektūros kūrinio, kuris bus užbaigtas vėliau kitų, savo kūrinių neskirdamas saujelei rankraščių skaitytojų, poetas vis labiau mėgaujasi greita sėkme bei asmenine šlove. Kai miniatiūrų meistrai ėmė dirbti didikams (taip atsitiko broliams iš Limbourgo), tada ir jų vardai išniro iš anoniminės nežinomybės. Kai dailininkai pradėjo dirbti savo dirbtuvėse ir įsiliejo į kasdienį miesto gyvenimą (taip tryliktajame šimtmetyje atsitiko italų dailininkams), tada apie juos ėmė kurti anekdotišką literatūrą, o patys dailininkai sulaukė išskirtinio dėmesio ir beveik aklo garbinimo (plg. De Bryune 1946, II, 8, 3; Curtius 1948, *excursus* XII; Hauser 1953, it. vert. p. 250 ir tt.).

6. *Dante ir naujoji poeto samprata*

Ši knyga, kaip sakyta pradžioje, nagrinėja estetines scholastikos bei apskritai lotyniškųjų viduramžių teorijas. Už mūsų diskurso ribų lieka idėjos apie grožį bei poeziją, išsakytos tautinėmis kalbomis rašiusių poetų.

Pašaly lieka netgi Dante, bent jau tai, kas susiję su itališkai rašytuose kūriniuose išdėstyta naująja poetinio akto ir įkvėpimo, poeto civilinės bei politinės įtakos samprata.[3] Vis dėlto baigiant pokalbį apie tai, ką scholastinės teorijos teigė apie menininko svarbą bei poetinio diskurso bruožus, reikia stabtelėti ties Dante – būtent todėl, kad jis (nepaisant daugelio nuomonės, esą ištikimai laikėsi tomistinių nuostatų) šiais klausimais išsakė ganėtinai kitokią nuomonę, ypač palyginti su tuo, ką sakėme skyriuje apie simbolį ir alegoriją.

Savo *Tryliktajame laiške* (*Epistola XIII*), aiškindamas Cangrande'i della Scala'i, kaip reikia skaityti jo poemą, Dante teigia, jog

> *ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus. Qui modus tractandi, ut melius pateat, potest considerari in hiis versibus: „In exitu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius."* Nam si ad litteram solam inspiciamus, significatur nobis exitus filiorum Israel de Egipto, tempore Moysis; si ad allegoriam, nobis significatur nostra redemptio*

[3] Literatūros apie Dantės poezijos koncepciją yra nepaprastai daug. Čia nurodysime tik šiuos autorius: Vossler 1906, ypač I ir III sk.; Nardi 1942; Singleton 1958; Assunto 1961, p. 259–284; Hollander 1980; Corti 1981. Vosslerio, Nardi ir Corti darbuose ypač išsamiai aptariama tariamoji Dantės erezija tomistinės tradicijos atžvilgiu.

* Ps. 113, 1–2.

facta per Christum; si ad moralem sensum, significatur nobis conversio anime de luctu et miseria peccati ad statum gratie; si ad anagogicum, significatur exitus anime sancte ab huius corruptionis servitute ad eterne glorie libertatem. Et quanquam isti sensus mistici variis appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab „alleon" grece, quod in latinum dicitur „alienum", sive „diversum".

tam, kad paaiškėtų tai, kas bus pasakyta, žinotina, kad šio kūrinio prasmė nėra viena, bet galima kalbėti apie polisemiją, t.y. daug prasmių; iš tiesų, pirmoji prasmė yra ta, kuri suvokiama paraidžiui, kita – toji, kurią ši paraidinė prasmė žymi. Ir pirmoji vadinama pažodine prasme, o antroji – alegorine arba moraline, arba anagogine prasme. Idant toks aiškinimo būdas būtų labiau suprantamas, galima kaip pavyzdį pateikti šias eiles: „Išėjus Izraeliui iš Egipto, Jokūbo namams iš svetimos tautos, prisipildė Judėja jo šventumo, o Izraelis – jo galybės." Išties, jeigu žiūrėsime tik raidės, tai [šios eilės] mums tereikš Izraelio sūnų išėjimą iš Egipto Mozės laikais; jeigu ieškosime alegorijos, tai eilės reikš per Kristų įvykdytą mūsų išganymą, jeigu moralinės prasmės, tai šitai žymės sielos atsivertimą iš tamsybės ir nuodėmės nykumos į malonės būklę; jeigu anagoginės, tai eilės reikš šventosios sielos išėjimą iš šios [žemiško] pagedimo vergovės į amžinosios šlovės laisvę. Ir nors šios mistinės prasmės vadinamos įvairiais vardais, visas jas apskritai galima vadinti alegorinėmis prasmėmis, kadangi jos skiriasi nuo pažodinės, arba istorinės, prasmės. Mat alegorija taip vadinama nuo graikiško žodžio *alleon*, kas lotyniškai reiškia „svetimą", arba „skirtingą".

(*Epistola* XIII, 20–22)

Yra žinomi dėl šio *Laiško* kilę ginčai: tai Dantės kūrinys ar ne. Tačiau galime teigti, kad tiek žvelgiant iš viduramžių poetikos teorijų taško, tiek turint omeny pačią Dantės gyvenimo istoriją, tai neturi reikšmės: tuo atveju, jei

ne Dante yra šio laiško autorius, laiškas vis tiek neabejotinai atspindi visai viduramžių kultūrai itin būdingą požiūrį ir čia pateikiama interpretavimo teorija paaiškins, kaip amžiams bėgant buvo skaitoma Dantės poezija. *Laiškas* tik pritaiko Dantės poemai per visus vidurinių amžių šimtmečius gyvavusią keturių prasmių teoriją, kurią paprastu distichu apibendrino Nicholas de Lyra, arba Augustinas iš Dakijos:

Littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

Raidė faktus išdėsto, kuo reik tikėti – moko alegorija,
moralė – kaip turi elgtis, ko siekti – rodo anagogija.

Tryliktajame laiške pasiūlytas skaitymo būdas yra perdėm viduramžiškas. Tai neigti – reiškia neigti visą viduramžių poezijos suvokimą ir mėginti šią literatūrą skaityti kaip romantinę ar postromantinę, kuri griežtai atmeta „poliseminį" vaizdavimo būdą ir intelektualų interpretavimo žaismą. Kaip žinome, tokia nuostata neleistų suvokti trijų ketvirčių Dantės poemos, kuriai būtina, visiškai atvirkščiai, perprasti viduramžių skonį: atsižvelgti į pažodinę reikšmę prarandančias prasmes bei netiesiogines reikšmes, atspindinčias biblinę ir teologinę kultūrą.

Kitas argumentas, kuriuo galėtume apginti Dantės autorystę, toks – panaši teorija randama ir *Puotoje* (*Convivio*): poetas, kuris šalia savo eilėraščių pateikia filosofinius komentarus, paaiškinančius, kaip reikia juos teisingai interpretuoti, yra poetas, kuris tikrai tiki, kad poetinis kalbėjimo būdas turi bent vieną papildomą prasmę, be tiesioginės žodžių reikšmės, kad šią prasmę galima užkoduoti, o dešifravimo žaidimas – tai neatskiriama skaitymo malonumo dalis ir vienas iš svarbiausių poetinės veiklos tikslų.

Vis dėlto daugelis tyrinėtojų pažymėjo, jog *Tryliktajame laiške* teigiami ne visai tie patys dalykai kaip *Puotoje*.[4] Joje, pavyzdžiui, aiškiai atskiriama poetų alegorija ir teologų alegorija (*Conv.* II, 1), o *Laiške* (ir kaip tik todėl, kad čia remiamasi išsamiai komentuojamu bibliniu pavyzdžiu) šis skirtumas, regis, ignoruojamas. Be abejonės, sakoma, Dante puikiausiai galėjo parašyti *Epistola XIII* ir vėliau tas mintis pakoreguoti *Puotoje*, tačiau reikalas tas, kad jis esą buvo tiesiog persiėmęs tomizmo dvasia, o *Laiške*, atrodo, išsakomos mintys prieštarauja tomistinei poetinės reikšmės teorijai.

Taigi visa tai turint omenyje, galimi tik trys sprendimai. Arba *Laiškas* ne Dantės rašytas, bet tai reikštų, jog Dantės aplinkoje ir labai panašiu kaip poemos publikacija metu įsivyravo poetinė teorija, akivaizdžiai prieštaraujanti idėjoms, kurios priskiriamos Dantei bei jo kultūriniam *entourage*, pradedant visais jo komentatoriais. Arba *Laiškas* yra Dantės rašytas, ir jis norėjo išsakyti visiškai Angeliškojo daktaro mintims priešingą nuomonę, arba, pagaliau, *Epistola* yra Dantės kūrinys – jis iš esmės liko ištikimas Akviniečio mokymui, tačiau *Laiške* išreiškiama ne visai tai, kas tarsi norėta pasakyti, o subtilesni dalykai.

Norint atsakyti į šį klausimą ir nuspręsti, kuris iš trijų atsakymų labiausiai tikėtinas, tenka grįžti prie šeštajame skyriuje nagrinėtos viduramžių alegorizmo ir simbolizmo temos.

Aišku, ko Dante siekė savo *Puotoje* iš pradžių surašydamas kanconas, o po to pasiūlydamas jų interpretavimo

[4] Čia užtenka paminėti Bruno Nardi („Osservazioni sul medievale / accessus ad aucores' in rapporto all'Epistola a Cangrande", tome *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1961). Nors ir įrodoma, kad *Puotoje* prasmės apibrėžiamos geriau negu *Laiške*, vis viena vertėtų prisiminti „konceptualų substancinį vieningumą", kaip pavadino M. Simonelli 1967.

taisykles. Viena vertus, jis seka viduramžių alegorijų aiškinimo tradicija ir net nesuvokia poezijos, kuri neturėtų figūratyvios prasmės; antra vertus, Dante išvis nesiginčija su tomistine teorija, jis tenori teigti mintį, jog tai, kas išplaukia iš kanconos alegorinės interpretacijos, yra būtent tai, ką jis, poetas, *norėjo pasakyti*. „Po keistųjų eilių šydu", pasitelkus parabolinį metodą, atsiveria pažodinė kanconos reikšmė, ir tai yra taip tikra, kad Dante savo komentarą rašo tam, kad ši pažodinė reikšmė taptų suprantama. O kad neiškiltų dviprasmybių, jis gana tomistine dvasia atskiria poetų ir teologų alegorijas.

Ar tai tinka ir *Epistola XIII*, nepaisant jos autorystės? Pirmiausia gana įtartina, kad autorius panaudoja Biblijos ištrauką kaip alegorinio poezijos skaitymo pavyzdį. Galima būtų prieštarauti (plg. Pépin 1969, p. 81), kad *Laiške* Dante pateikia ne *Išėjimo faktą*, bet apie *Išėjimą* kalbančio Psalmininko *posakį* (šį skirtumą suvokė jau Augustinas, žr. *Enarr. in psalm.* CXIII). Tačiau kelios eilutės prieš psalmės citatą Dante mini savo poemą ir pavartoja pasakymą, kurį vertimai kartais (daugiau ar mažiau nesąmoningai) sušvelnina. Pavyzdžiui, A. Frugoni ir G. Brugnoli vertime[5] Dante prabyla taip: *„Il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo"*, t.y. „pirmoji reikšmė yra toji, kuri kyla iš teksto raidės, antroji yra ta, kuri kyla iš to, ką ta teksto raide norima išreikšti". Jei iš tiesų taip, Dante būtų labai ortodoksiškas tomistas, nes šiuo atveju reikštų, kad jis kalba apie autoriaus omenyje turėtą parabolinę prasmę, kurią, kalbant tomistiniais terminais, galima redukuoti į pažodinę prasmę (taigi reikštų, kad *Laiške* irgi kalbama apie poetų, o ne apie teologų alegoriją). Tačiau

[5] *La letteratura italiana. Storia e testi* 5, 11, Dante Alighieri, *opere minori*, II, Milano-Napoli: Ricciardi, 1979, p. 11.

lotyniškame tekste sakoma: *alius est qui habetur per significata per litteram*, kas rodo, kad Dante čia nori kalbėti apie „dalykus, kuriuos teksto raidė pažymi", taigi ir apie alegoriją *in factis*. Jeigu jis būtų norėjęs kalbėti apie numanomą prasmę, jis nebūtų vartojęs bevardės giminės žodžio *significata*, o veikiau tokį pasakymą, kaip *sententiam*, kuris viduramžių leksikoje vartotas būtent norint nusakyti pagrindinių teiginių (kokie jie bebūtų, numanomi ar ne) prasmę.

Ar galima kalbėti apie *allegoria in factis*, turint omeny įvykius, papasakotus pasaulietinėje poemoje, parašytoje, kaip Dante sako *Laiške*, poetiniu, pramanytu metodu (*modus poeticus, fictivus*)?

Galimi du atsakymai. Jei priimsime prielaidą, jog Dante buvo tomistas ortodoksas, tuomet teks pritarti nuomonei, kad ši *Epistola*, akivaizdžiai prieštaraujanti tomistiniam požiūriui, nėra autentiška. Tačiau tokiu atveju tiesiog neįtikėtina, kodėl visi Dantės komentatoriai sekė *Laiške* nurodytu keliu (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Franesco da Buti ir t.t.)

Labiau įtikėtina hipotezė, kad Dante, bent jau nusakydamas poeziją, visai nebuvo tomistas ortodoksas. Būtent šią nuomonę išreiškė Gilsonas (1939) ir ypač akcentavo Curtius (1948, XII, 3) teigdamas, jog „scholastikos specialistai... pernelyg dažnai pasiduoda gundymui atrasti tiesiog apvaizdos lemtą harmoniją tarp Dantės ir šv. Tomo". O Bruno Nardi (1950, I, 20) priminė, kad „dauguma Dantės tyrinėtojų užkirto sau kelią jo minčiai suvokti, priimdami neotomistų sukurtą legendą, kuri pristatė Dantę kaip ištikimą Akviniečio doktrinų aiškintoją". Curtius įtikinamai parodo, kad *Laiške* apibūdindamas savo poemą, kuriai įkvėpimo sėmėsi iš formos, arba *modus tractandi*, kuris yra *poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus*, Dante priduria, jog šis *modus* yra taip pat *cum*

hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus. Jis vartoja dešimt terminų, iš kurių penki tradiciškai priskiriami poetiniam kalbėjimo būdui apibūdinti, o kiti penki laikyti tipiškais filosofinio ir teologinio diskurso bruožais.

Dante buvo tos nuomonės, kad poezija gerbtina lygiai kaip ir filosofija, ir ne tik jo, bet ir visų didžiųjų poetų; jis nepripažįsta to poetų teologų nuvertinimo, kurio ėmėsi Aristotelis (o komentavo šv. Tomas) savo *Metafizikoje.* „Sesto tra cotanto senno", „šeštasis tarp tokių išmintingų" (drauge su Homeru, Vergilijumi, Horacijumi, Ovidijumi ir Lukianu – *Inf.* IV, 78), jis niekad nepaliovė skaityti antikinių mitų ir antikos poetų kūrinių, žiūrėdamas tarsi į alegorijas *in factis,* t.y. laikėsi papročio, kuris, nepaisant tomistinio *caveat,* gyvavo Bolonijoje tuo metu, kai Dante ten gyveno (kaip mano Pépinas). Minėtomis sąvokomis jis kalba ir apie poetus savo kūriniuose *De vulgari* (1, 2, 7) bei *Convivio. Dieviškojoje komedijoje* jis atvirai pareiškia, kad Stacijus lavina žmones kaip tas, kuris ateina iš nakties, su savimi atsinešdamas šviesą, bet sau jos nenaudodamas (*„come quei che va di notte – che porta il lume dietro e a sé non giova"* – *Purg.* XXII, 67–69): pagonių poezijoje slypėjo ir tokios prasmės, apie kurias jos autoriai net nenutuokė. O savo *Septintajame laiške* (*Epistola VII*) Dante alegoriškai interpretuoja vieną *Metamorfozių* ištrauką, kurią jis suvokė kaip Florencijos lemties provaizdį. Sakytume, grynai retorinis *exemplum* skonis: bet tam, kad šis *exemplum* taptų įtikinamesnis, visgi reikia bent jau manyti, kad poetų pasakojami įvykiai turi tipologinę vertę.

Taigi poetai tarsi pratęsia Šventąjį Raštą, lygiai kaip praeityje jį patvirtino ar netgi užbėgo jam už akių. Dante gyveno tuo metu, kai Albertino Mussato šlovino „poetą teologą" ir labai vertino tą pačią *Divina Commedia.* Nors Cangrande'i Dante šį kūrinį pristatė kaip komediją, tačiau

leido suprasti (kaip tik dėl vartojamų biblinių pavyzdžių), kad ją laiko geru ir tinkamu dieviškosios knygos tęsiniu. Jis tiki savo sukurto mito tikrove, kaip veikiausiai tiki ir alegorinių antikos mitų, kuriuos cituoja, tikroviškumu; kitaip juk nepaaiškinsi, kodėl jo poemoje šalia istorinių personažų, laikomų ateities figūromis, atsiranda ir mitologinių veikėjų kaip Orfėjas. O tuo labiau Katonas bus vertas kartu su Moze simbolizuoti Kristaus auką (*Purg.* I, 70–75) ar net patį Dievą (*Conv.* IV, 28, 15).

Bet jeigu poeto funkcija yra tarsi grynai poetinėmis priemonėmis pavaizduoti faktus, kurie funkcionuotų kaip ženklai, sekant Biblijos pavyzdžiu, tuomet tampa suprantama, kodėl Dante siūlo Cangrande'i tai, ką Curtius pavadino „autoegzegeze", o Pépinas „autoalegorizavimu". Galima manyti, kad Dante pažodinę prasmę pranokstančią poemos prasmę laiko labai artima bibliškajai, nepamirštant, kad net ir pats poetas kartais – įkvėpimo pagautas – nesuvokia visko, ką sakąs. Todėl pirmojoje *Rojaus* giesmėje, kreipdamasis į Apoloną, jis maldauja dieviško įkvėpimo ir malonės. Jeigu poetas yra tas, kuris rašo, kai jį įkvepia meilė, atskleisdamas iš vidaus kylančias mintis (*Purg.* XXIV, 52–54), tai galima naudoti (interpretuojant, kad jis ne visada suvokia, ką pasako) tuos pačius metodus, kuriuos šv. Tomas (bet ne Dante) taiko šventajai istorijai. O jei poetinis kalbėjimas tėra pažodinis, kaip tomistiškos parabolinės prasmės atveju, tai visiškai neaišku, kam įvairias savo kūrinio vietas užgriozdinti kreipimaisis, kuriais poetas kviečia skaitytoją atrasti, kas slepiasi po keistųjų eilių šydu (*Inf.* IX, 61–63).

Taigi tenka daryti išvadą, jog alegorizavimo aistra viduramžiais buvo tokia stipri, kad netgi kai Tomas sumenkino jos svarbą, paskelbdamas, jog XIII amžiaus kultūroje jau nebegalima pasauliui pritaikyti interpretacinio figūratyvaus skaitymo, būtent poetai, per daug nesilaikydami

tomizmo nustatytų poetinio pasaulio rėmų, pavedė pasaulietinei poezijai tą funkciją, kurią besirutuliodamas aristotelizmas buvo atėmęs iš pasaulio interpretacijos.

12

Po scholastikos

1. Praktiškasis viduramžių dualizmas

Daugelis viduramžių estetikos išplėtotų fundamentaliųjų konceptų gyvavo toliau ir vėlesniais amžiais, kai kurie – iki pat mūsų dienų. Juos rasime naujai suformuluotus, perkeistus, cituojamus kaip neginčytiną autoritetą, nors jie įterpti į kitą kontekstą ir iš esmės pakitę. Tačiau čia mus domina ne nenutrūkstamas šių idėjų gyvavimas. Veikiau rūpi išskirti lūžio, paradigmos kaitos prielaidas, dėl kurių viduramžių teoretikų idėjas ištiko krizė.

Vienas svarbiausių viduramžių estetikos formuluočių bruožų yra tas, kad jos gali aprėpti ir viską, ir nieko. Teiginys, jog grožis yra grynumas ir proporcija, gali pasirodyti tuštoku apibrėžimu, turint omenyje, kad jis taikomas Dievo, gėlės, gerai padaryto instrumento, romaninės abatijos kapitelių bei vėlyvosios gotikos miniatiūrų grožiui nusakyti.

Šioje knygoje matėme, kad ta pati formuluotė kiekviename amžiuje galėjo būti susijusi su skirtinga tikrove, ir – nors teigiama, kad laikomasi tradicinio kanoninio apibrėžimo – atskleisdavo skirtingus skonio aspektus bei kitokias meno sampratas. Vis dėlto, nors ir neišleidžiant iš akių šių niuansų, atrodo, kad scholastų estetikos

pasaulis labai tolimas tai kasdienei tikrovei, kurioje šie teiginiai buvo skelbiami. Kaip suderinti geometrinio dėsningumo sampratą, grynąjį racionalizmą, priedermės būti, inspiruojančios visus kosmoso harmonijos apibrėžimus, vykdymą su gyva galybe žiaurumo ir bedievystės, skurdo ir nelygybės, kamavusių diena iš dienos? Kaip suderinti tikėjimą Dievo valia sukurtu pasauliu, išpuoštu visokiomis malonėmis ir džiugiais dalykais, su nuolatiniais badmečiais ir marais, su šėtono klasta kiekviename žingsnyje, su Antikristo laukimu, su nuostata kiekviename žemiškajame įvykyje įžvelgti pasaulio pabaigą pranašaujančius ženklus?

Nesinori pritarti stereotipui, atseit Tamsieji amžiai, arba viduramžiai, buvę laužų epocha. Iš tikrųjų tik Naujaisiais laikais prasidėjo didžioji raganų medžioklė – juk ir garsusis vadovėlis apie raganas, *Malleus maleficarum*, pasirodė penkioliktojo šimtmečio pabaigoje – ir būtent humanistas Jeanas Bodinas kalbėjo apie *démonomanie*, tvirtai tuo tikėdamas.

Jau veikiau Naujieji laikai, taip sakant, viešai išstatė savo prieštaravimus, o viduramžiai buvo linkę juos slėpti. Ne vien tik estetika, bet ir visa viduramžių mintis linko parodyti geriausią padėtį ir bandė pasaulį matyti nelyg Dievo akimis. Mes, šių laikų žmonės, niekaip neįstengiame suderinti teologinių traktatų bei mistikų raštų su liepsninga Eloizos aistra, Gilles de Rais perversijomis, Izoldos neištikimybe, Brolio Dolčino bei jo persekiotojų žiaurumais, atvirai geidulingumą šlovinančiais goljardų eilėraščiais, karnavalais, Kvailių švente, linksmais liaudies šurmuliavimais, viešai išjuokiančiais vyskupus, religinius tekstus, liturgiją ir visa tai parodijuojančiais. Skaitome rankraščių tekstus, kuriuose išguldyta sisteminga pasaulio koncepcija ir nesuvokiame, kaip buvo galima sutikti, kad tie patys puslapiai būtų dekoruoti marginalijomis, vaizduojančiomis

aukštyn kojomis apverstą pasaulį (plg. Baltrusaitis 1955, 1960 ir Cocchiara 1963).[1]

Tai ne veidmainystė ar cenzūra, o tipiškas „katalikiškas" požiūris – viduramžių istorija, šia prasme, tarsi pavyzdys – puikiausiai žinoma, kas yra gėris, teigiama, kad jo reikia laikytis, o drauge neprieštaraujama nuomonei, kad gyvenimas esąs kitoks, nes viliamasi, jog pabaigoje Dievas atleisiąs. Viduramžiai galiausiai aukštyn kojomis apvertė Horacijaus posakį: *Lasciva est nobis vita, pagina proba.** Viduramžiai – tai tokia civilizacija, kai viešai rodomas žiaurumo, gašlumo, piktadarystės spektaklis ir tuo pat metu pamaldžiai laikomasi ritualų, tvirtai tikima Dievu, Jo dovanomis bei bausmėmis, siekiama dorovės idealų, kuriems taip lengvai ir atvirai nusižengiama. Estetika prisitaikė prie tokių nuostatų. Visąlaik ji mums kalba apie idealų grožį, nurodo, kokio idealo reikėtų siekti. Visa kita tėra atsitiktiniai ir laikini nukrypimai, kurių teorija neima domėn.

Viduramžiai teoriniu lygmeniu kovojo su manichiejų dualizmu ir blogį – teoriškai – išbraukė iš Sukūrimo *plano.* Tačiau būtent todėl teko susitaikyti su jo akcidentiniu buvimu. Galų gale net ir baidyklės, įtrauktos į sukūrimo simfoniją, virto gražiomis, lygiai kaip dailios yra garsų grožį išryškinančios pauzės bei tyla. Iš tiesų tereikia tik nepastebėti detalės kaip tokios.

Viskas susiklostė taip, nes viduramžių kultūra negalėjo pateisinti prieštaravimų. Priešybes buvo galima toleruoti, bet teorija jas privalėjo įveikti.

[1] Medžiaga apie „iškreiptuosius" viduramžius bus cituojama iš Bachtin 1979; Cohn 1965 ir 1975; Capitani 1977; Camporesi 1973 ir 1978.

* Matyt, autorius turi omeny Marcialio posakį *Lasciva est nobis pagina, vita proba* – „mūsų raštas išdykęs, o gyvenimas doras".

2. *Viduramžių mąstymo struktūra*

Viename savo *questio quodlibetalis* šv. Tomas klausia, *utrum Deus possit virginem reparare*, tai yra, ar gali Dievas padaryti taip, kad nekaltybę praradusi moteris būtų sugrąžinta į savo pirminę būklę.

Tomas atsako ryžtingai. Jis atskiria proto bei kūno visumą ir laiko ryšius. Nekaltybės praradimas – tai įvykis, turintis dvasinį ir fizinį poveikį. Kiek tai susiję su dvasiniu poveikiu, Dievas gali atleisti ir, vadinasi, grąžinti mergelę malonės būklėn. Kiek tai susiję su fiziniu poveikiu, Dievas per stebuklą irgi gali grąžinti mergelės kūniškąjį skaistumą. Tačiau netgi Dievas negali padaryti taip, kad tai, kas jau įvyko, nebūtų įvykę, kadangi šis laiko dėsnių pažeidimas prieštarautų pačiai Jo prigimčiai. Dievas negali pažeisti loginio principo, pagal kurį neįmanoma, kad abudu teiginiai – „tai vyko" ir „tai nevyko" – būtų teisingi tuo pačiu metu.

Šiuo principu net nesuabejota, kai vyko visą scholastiką persmelkusi diskusija apie *potentia absoluta Dei*. Ar galėtų koks absoliučiai visagalis dievas sukurti (arba būti jau sukūręs) pasaulius, visiškai skirtingus nuo mūsų pasaulio? Ar galėtų jis padaryti taip, kad daiktas būtų ir tuo pat metu nebūtų?

Taigi iki Ockhamo atsakyti į šį klausimą kliudė neperžengiamas neprieštaringumo principas. Daugybės pasaulių idėja nebuvo iš esmės absurdiška, tačiau net Ockhamas nebuvo linkęs sutikti su mintimi, jog Dievas, kai burtas jau mestas, gali padaryti taip, kad jis nebūtų mestas (plg. Beonio-Brocchieri ir Ghisalberti 1986; Randi 1986).

Scholastika laikėsi linijinės laiko sampratos, pagal kurią priežastinis ryšys privalo būti linijinis. Jeigu A yra B priežastis, nes laiko atžvilgiu eina pirmiau už B, tai B negali būti A priežastimi. Tai išskirtinai „lotyniškas" principas: Fedro ėriukas ir pats Fedras piktinasi ne todėl, kad vilkas

jį ėstų (taip jau gamtoje sutvarkyta), bet todėl, kad vilkas savo teisę nori grįsti ne jėga, o suardydamas priežastinius ryšius: upė negali tekėti iš slėnio į kalną. Jeigu *superius stabat lupus**, vilko vanduo buvo ėriuko vandens priežastimi, o ne atvirkščiai.

Šis principas valdo ir vidinę lotynų sintaksės logiką. Neperkeičiamas laiko lineariškumas, kuris sykiu yra ir kosmologinis lineariškumas, tampa loginių subordinacinių ryšių sistema laikų derinimo (*consecutio temporum*) atžvilgiu.

Jau matėme, kad nuo pat Augustino laikų lotyniškoji kultūra iš visos biblinės teologinės minties išskyrė vieną formuluotę, kuri buvo sulotyninta taip: Dievas sukūrė pasaulį pagal *numerus, pondus et mensura*. Iš visų graikų matematinių konceptų viduramžiai fundamentaliu metafiziniu principu pripažino, remdamiesi muzikologine pitagoriečių raštų interpretacija, būtent *proportio*. Tačiau proporcija visuomet lygia greta ėjo su *claritas* bei *integritas*. Daiktas yra tai, kas yra ir negali būti kitu daiktu, ir ta individualybė, grindžiama universalios formos, aktualizuotos kiekybe paženklintoje (*signata quantitate*) materijoje, apibrėžtimi, privalo aiškiai atsiskleisti: tos (o ne kitos) formos teisėtumą atspindi to (kuris nėra kitas) daikto individualybė. Tiktai taip galima suprasti, kad daiktas ne tik yra, bet ir yra vienas, tikras, gražus.

Tai identiškumo, neprieštaringumo ir „trečiojo neduota" principas – štai kokią pamoką scholastika išmoko iš graikų filosofijos. Tačiau graikai pateikė ne tik identiškumo bei „trečiojo neduota" principo modelį. Graikai išplėtojo ir nuolatinės metamorfozės idėją, kurią simbolizavo Hermis. Hermis yra nepastovus, dviveidis, visų menų tėvas, tačiau drauge vagių dievas, vienu metu *iuvenis et senex*.

* Aukščiau stovėjo vilkas (*lot.*).

13.-619

Hermetinėmis vėliau bus pavadintos transformacijos bei alchemijos metafizika, o esminis *Corpus Hermeticum* principas (šių raštų atradimas Renesanso laikais patvirtino scholastinės minties pabaigą ir naujojo neoplatonizmo gimtį) yra visuotinis panašumas bei trauka. Scholastika prie šių idėjų vos prisilietė, turėdama vienintelį lotyniškai išverstą hermetinį tekstą, *Asclepius*, tačiau vis viena stengėsi tai nuslėpti ir atsispirti nuolatinės metamorfozės pagundai.

Viduramžiai su neoplatonizmu susipažino per sukrikščionintą *Corpus Dionysianum* versiją. Pseudodionisijo problema ta, kad dieviškąjį Vienį, net ir turint omeny, kad jis nepažinus ir pirmesnis už kiekvieną apibrėžtį, vis viena reikia pavadinti vardais (t.y. tenka kalbėti apie Dievą, nors Dievo negali apibūdinti nė vienas mūsų žodis).

Krikščioniškasis Aeropagiečio neoplatonizmas buvo „švelnusis" neoplatonizmas, skirtingai nuo renesansinio, kuris, kaip matysime, buvo „griežtasis". Aeropagiečio neoplatonizmas, tegul ir pripažindamas kosmoso sudėtingumą, nė minties neturėjo, kad kosmoso pradžią sudarantis Vienis galėtų būti visų įmanomų apibrėžčių prieštaros vieta. Atvirkščiai, kadangi Vienis yra Kosmoso pradžia ir racionalumo garantas, jo pažinimas yra nedviprasmiškas. Taigi tik mes jį pažįstame miglotai ir prieštaringai, mes, kurie dėl savo kalbos neadekvatumo nežinome, kaip jį įvardyti. Bandome jį vadinti vienybe, tiesa, grožiu, tačiau žinome, jog šie žodžiai yra neadekvatūs. Dionisijas teigia, kad kalbėdami apie Dievą vartojame kelis žodžius, tačiau hipersubstancialiąja prasme. Jie reiškia daug daugiau – arba mažiau, kas šiuo atveju yra tas pat – negu paprastai. Vadinasi, jie žymi kažką kitą, todėl ir Dievą dera vadinti pabaisa, lokiu, pantera, nes tik taip suprasime, kad nesakome tiesos apie Jį, ir suvoksime, jog apie Jį kalbame tiktai simboliškai.

Lengva nutuokti tokios situacijos pavojų: kiekvienas, net tiesiog neįtikimai neadekvatus visatos taškas gali byloti apie Dievą. Kaip skaityti pasaulio knygą, žinant, kad viskas gali reikšti viską? Čia galėtų pagelbėti mistinės kalbos kuriami modeliai ir jų nekontroliuojamos metaforos.

Tačiau viduramžių neoplatonizmas atmetė tai, su kuo sutiko graikų neoplatonikai, tai yra, kad Dievas emanuoja, kad visata yra, taip sakant, Vienio ektoplazma, kad iki pat savo žemiausio lygmens ji yra nulipdyta iš to paties Dievo molio. Krikščioniškoji filosofija privalėjo išsaugoti absoliutų Dievo transcendentalumą, todėl palengva – darbą su šiuo *Sąvadu* dirbo visi teologai iki paties šv. Tomo Akviniečio – neoplatoniškąją emanacijos idėją ji transformavo į krikščioniškąją dalyvavimo, *participatio,* idėją. Dieviškasis Vienis yra be galo nutolęs nuo mūsų, mes nesame nulipdyti iš to paties jo molio, esame jo sutverti, tačiau tarp jo ir mūsų yra atstumas, pertrūkis, o ne ištisinis lavos srautas, vientisa magma. Tad suprantama, kodėl šioje perspektyvoje, netgi pripažįstant, kad pasaulis – tarytum kažką žyminčių formų miškas ir visos jos visaip gali byloti apie Dievą, stengiamasi apriboti kosmoso daugiareikšmiškumą. Iš tiesų reikia vienareikšmiškai apibrėžti tą vienareikšmiškumą ir neprieštaringumą – Dievas yra pats savaime. Reikia daugybę aliuzijų, neaiškių panašumo ryšių pakeisti į priežasčių ir padarinių grandines, apie kurias jau galima samprotauti vienareikšmiškai. Tomistinis analogijos principas grindžiamas ne neperprantamomis ir miglotomis asociacijomis, o metodologijos nuostata – kuo vienareikšmiškesnių taisyklių pagrindu iš padarinių spręsti apie priežasties prigimtį.

Kad toks metodas būtų pritaikomas, reikia tvirtai tikėti tapatumo principu ir sutikti su mintimi, kad *tertium non datur*. Graikų logikos principai palaikė viduramžių mąstytojų įsitikinimą, jog ribas tarp daiktų, kaip ir tarp idėjų,

galima nubrėžti visiškai tiksliai. Gali būti prieštaringų nuomonių, tačiau filosofinio tyrimo tikslas – prieiti tikrai nedviprasmišką išvadą.

Scholastikos mąstymo stilių, kaip pažymi Chenu (1950, 2), galima apibendrinti trimis fundamentaliais metodais: *lectio*, *questio* ir *disputatio*.

Lectio suponuoja tekstą. Labiau nei Aristotelio ar Petro Lombardo sentencijos, tekstas *par excellence* yra Šventasis Raštas. Koks buvo lotyniškosios krikščionybės požiūris į tekstą?

Viduramžių hermeneutikas, pakerėtas knygos labirintiškumo, tiesiog apsvaigdavo matydamas, kokią begalę dalykų Šventoji knyga gali pasakyti. Bet ji visgi (žr. VI skyrių) atrodė kaip ugnikalnis, iš kurio sulig kiekvienu proveržiu pliūptelėjusi lava ne sustingsta, bet grįžta atgal į ciklą ir atsinaujina. Kitaip sakant, knyga privalėjo turėti tik vieną prasmę, būtent tą, kurią omeny turėjo dieviškasis jos autorius, ir ji privalėjo byloti tik apie vieną dalyką. Primygtinis *intentio auctoris* ieškojimas, kurį šv. Tomas ėmė taikyti ir pasaulietinei poezijai, atspindi išskirtinai lotynišką pasikliovimą vienu „dalyku", esančiu pirmiau teksto kalbinės plokštumos.

Viduramžių kultūra buvo tiesiog apkerėta Šventraščio labirinto, tačiau stengėsi išvengti tuščių fantazijų. Knygos labirintiškumas laikytas išoriniu įspūdžiu: problema yra surasti gilumines taisykles bei teisingus kelius, pašalinant klystkelius. Jeigu ši knyga parašyta *digito Dei,* o Dievas pats yra tapatumo pagrindas, iš jos negali kilti prieštaringų reikšmių.

Scholastinė *questio,* ryškiausia forma įkūnyta tomistinėje *questio,* neignoravo nuomonių įvairovės. Atvirkščiai, *questio* sudarinėja sąrašus, klasifikuoja, nagrinėja. Tačiau tada, kai svarsto nesuderinamas nuomones, tada, kai įžvelgia dviejų prieštaraujančių tiesų galimybę, *questio* pa-

sirodo esanti kaip neklystantis mechanizmas, leidžiantis dvi galimas alternatyvas redukuoti *ad unum*. Klausimo atsakymas, *respondeo*, neignoruoja ankstesnių nuomonių įvairovės: tiesiog bandoma įrodyti, kad tos nuomonės nebuvo priešybės, ir tai daroma laviruojant perdėtai subtiliomis, dažnai visiškai formaliomis distinkcijomis. Stengiamasi žūtbūtinai išvengti situacijos, kai galima pateikti du ar daugiau atsakymų į vieną klausimą.

Disputatio, kuris yra atviras, viešai prisiima nesėkmės riziką, kadangi prieštaringi argumentai ne pateikiami mokytojui apibendrinti, bet jiems leidžiama, taip sakant, laisvai judėti, atskleidžiant visą savo galią, kai tik oponentai juos pateikia. *Disputatio* yra teorijos praktika ir sykiu – tai turnyras, dvikova, apskaičiuota rizika. Kokia garbė mokytojui, jeigu jam pavyksta suderinti prieštaravimus ir pateikti vieną atsakymą, nepaisant dialektinės oponentų teiginių reikšmės!

Vis dėlto, kaip pažymėjo Mandonnet (1928), *disputatio* neapsiriboja vien tik verbaliniu ginčo procesu, jį reikia užbaigti *determinatio*, ir tai padaryti turi mokytojas, privalantis galutinai ir negincytinai sutaikyti priešingas puses.

Visi šie metodai liudija scholastinę priešybių baimę. Būtent prieštaros principą įteisins scholastinės minties priešininkai humanistai bei Renesanso atstovai.

3. Mikalojaus Kuziečio estetika

Negalima apie perėjimą iš viduramžių į Renesansą kalbėti kaip apie staigų lūžį ar esminį paradigmos pasikeitimą. Būtų paprasčiausia *cliché* viduramžius laikyti lengvatikybės epocha, o Renesansą – laikotarpiu, kai įsivyravo kritinis Naujųjų laikų žmogaus racionalumas bei pasaulietinė dvasia. Anaiptol, nebent sutiktume, kad Renesansas viduramžių racionalizmą pakeitė gerokai ryškesnėmis fideizmo atmainomis.

Viduramžių lengvatikybė buvo susijusi su ankstyvosios krikščionybės tradicija ir vis dar gana nepažįstamu gamtos pasauliu; Renesanso – su ikiklasikine tradicija ir ryšiais tarp dangiškojo bei pomėnulinio pasaulių. Penkioliktajame šimtmetyje įsigali „moderniosios" filologijos formos (žr. kaip Lorenzo Valla kritikavo Konstantino „dovanojimą"), bet tuo pat metu lygiai taip pat, kaip stokodami filologinio kriterijaus viduramžiai priėmė *Corpus Dyonisianum*, priimami ką tik atrasti *Corpus Hermeticum* tekstai.

Vis dėlto galima teigti, kad humanistinė dvasia atvėrė kelią naujai žmogaus-Dievo-pasaulio sąsajos koncepcijai. Viduramžiai buvo teocentrinė epocha, o humanizmui neabejotinai būdingi antropocentriniai bruožai. Tai nereiškia, kad Dievą keičia žmogus, bet žmogus tampa aktyviuoju centru, svarbiausiu religinės dramos veikėju, tarpininku tarp Dievo ir pasaulio.

Šią panoramą papildo ir neoplatonizmo atgimimas. Florencijos humanistai iš naujo atrado Platono tekstus (viduramžiai žinojo tik *Timają*), beveik visuomet juos traktavo neoplatoniška dvasia ir suvokė sutinką su naująja žmogaus įtakos visatoje samprata. Platonas ir apskritai klasikiniai graikų autoriai jiems reiškė viduramžiams visai nežinomos kultūros atradimą.

Nepasakysi, kad Renesansas būtų išsižadėjęs Aristotelio. Anaiptol, kai kurie jo atstovai, tarkim, Pico della Mirandola, norėjo įrodyti Aristotelio ir Platono vienumą, be to, būtent šioje epochoje įsitvirtino dvi florentiečių aristotelizmo mokyklos – aleksandriečių ir averoistų, o to meto literatūriniuose sluoksniuose aktyviai studijuojamos ir išsamiai komentuojamos Aristotelio *Poetika* ir *Retorika*. Jeigu ir buvo kažko atsisakyta – tai scholastinės teologijos apibrėžto, įsprausto į rėmus, perdėm oficialaus ir autoritetingo Aristotelio.

XV amžiaus pradžioje matome ir ortodoksišką mąstytoją, krikščioniškąjį filosofą, Bažnyčios atstovą, scholastiniam mąstymui sudavusį mirtiną smūgį. Kalbama apie Mikalojų Kuzietį, kurio filosofijoje *coincidentia oppositorum,* t.y. priešybių sutaikymo problema tampa pagrindine.

Priešybių principas atsiskleidžia konkrečioje jutiminėje mechanikoje (*De beryllo* 36) ir abstrakčiame matematinių esybių pasaulyje: didžiausio laipsnio apskritimas yra tiesė aukščiausiuoju laipsniu (*De docta ignorantia* 1, 13). Taip atsitinka, nes visa yra visame kame, ir kiekvienas daiktas, kuris egzistuoja, yra ne kas kita, kaip viso dieviškumo santrauka (*contractio*): Dievas yra kiekviename visatos taške ir kiekviename visatos daikte sutrauktai egzistuoja visa visata.

Kuzietis dar pateikia ir pirmąją idėją apie pasaulio begalinumą: šio pasaulio centras yra visur, o jo apibrėžtis, arba apskritimas, – niekur, kadangi apskritimas ir centras yra Dievas, kuris yra visur ir niekur (*De docta ignorantia* 2, 12). Lovejoy (1936) mano, kad pati revoliucingiausia Renesanso kultūros idėja buvo ne Koperniko atradimas, o veikiau daugybės pasaulių idėja, kurią minėjo Kuzietis, o įtvirtino Giordano Bruno.

Metafizinės Kuziečio nuostatos tiesiogiai atsispindi jo estetikoje, todėl mums ypač įdomios.[2]

Iš pirmo žvilgsnio Kuzietis savo veikaluose tarsi nesvarsto jokių estetinių idėjų, kurios nebūtų scholastų nuodugniai aptartos. Čia rasime tokį grožio apibrėžimą kaip *splendor formae, consonantia,* formos, kaip pavyzdinės Dievo idėjos, sampratą, *ars* kaip *imitatio naturae.* Filosofo iš Cues raštuose aptiksime visas ankstesnes estetinio mintijimo tėkmes, nuo neoplatoniškosios šviesos estetikos bei

[2] Kuziečio estetika nagrinėjama Santinello (1958) knygoje; kitose skiltyse remsimės šia knyga.

pitagorietiškų proporcingumo teorijų iki Alberto ir Tomo apmąstymų apie suformuotąjį organizmą, tačiau visos jos yra permąstytos ir savaip išplėtotos.

Vis dėlto Kuzietis savo pasaulio viziją grindžia tikrovės daugiamatiškumo, jos begalinės perspektyvos koncepcija, leidžiančia iš skirtingų žiūros kampų fokusuoti visumą ir joje nuolat atrasti naujų skiriamųjų bruožų. Ir visas šis filosofinis statinys rėmėsi metafizine *sutraukimo*, arba *contractio*, idėja.

> Padauginimas (*complicatio*), išplėtojimas (*explicatio*) bei sutraukimas (*contractio*) yra dažniausiai Kuziečio veikaluose vartojamos sąvokos, apimančios visą jo metafiziką. Padauginanti būtis aukštesniuoju laipsniu turi savyje tas žemesniąsias būtis, kurios yra sutrauktos šios dauginančios būties eksplikacijos. Tipiškas yra Dievo atvejis, kadangi Dievas savo būtimi daugina visų daiktų būtis... Vadinasi, kiekviename daikte aktualiai yra viskas, tačiau... būties dalyvavimas yra ne skaidymasis į dalis, bet visos būties sutraukimas: kiekviena būtis yra sutraukta visuma.
>
> (Santinello 1958, p. 23 ir 15)

Šia prasme kiekviena esybė Kuziečio estetikoje yra lyg perspektyva į visumą, iš kurios ji įgyja nesuskaičiuojamą begalę pavidalų. Tačiau tokia visatos prigimtis pačiai esybei suteikia tam tikrą estetinę struktūrą: kiekviena kosmoso detalė yra sugretinama su visuma, atsižvelgiant į proporciją bei atitinkamumą, taigi harmoningumą, ir išraiškos būdą bei ją atskleidžiantį švytėjimą.

Ši, jau humanistinė, išraiškos estetika yra priešybė klasikinei regėjimo estetikai. Bet ji smarkiai skiriasi ir nuo neoplatonizmo (kuris Kuziečiui, beje, darė didelę įtaką) estetikos. Jau scholastikoje Albertas Didysis, palyginti su Tomu Akviniečiu, gana ryžtingai laikėsi proplatoniškosios nuostatos: tais atvejais, kai Albertas pabrėžia formos, kaip pavyzdinės idėjos, spindėjimą, akcentuoja suformuotą

ir visete (*in sinolo*) sukomponuotą materiją (tegul ir remdamasis aristoteliškojo hilomorfizmo postulatais), šv. Tomas savo dėmesį nukreipia tik į formą, sudarytą visete, t.y. organizmą kaip suformuotą objektą, kaip substanciją. Kuzietis susijęs su visomis neoplatonizmo srovėmis, ir jo estetikos tėkmes galima užčiuopti Alberto, bet ne Tomo filosofijoje, tačiau nuo savo pirmtakų jis nutolsta dviem itin aiškiais aspektais. Pirmiausia, absoliučiam Dievo konkretumui jis kūrimo lygmenyje priešpriešina būtybių konkretumą ir individualumą, t.y. dauginančio Vienio eksplikacijas, tačiau tai yra išplėtojimas, kaip gyvas konkretaus formavimosi aktas, nerūšiuojamas pagal tipus ir archetipus. Universaliosios idėjos Kuziečio filosofijoje yra veikiau žmogaus protui būdingas deskripcinis bei supratimo instrumentas, nei daiktuose įspraudžiama ir nuo jų atsiejama forma. Be to, Albertas akcentuoja, kad formą reikia suvokti kaip kūrimo akto įkūnytą formą; o Kuzietis nepaprastai ryškiai suvokia kūrybinį aktą, kuriuo nuo absoliutaus Dievo konkretumo pereinama prie daiktų sukonkretinimo, būtent todėl jis pabrėžia formavimosi procesą, pačią jo dinamizmo esmę.

> Dievo, kaip *forma formarum*, samprata davė dingstį ir dinamiškai Dievo bei pasaulio koncepcijai. Formuojantis dieviškosios formos dinamizmas yra dinamiškos bei formuojančios gyvybės panašių centrų formuotojas, o šie centrai yra įvairiausios formos, visaip Dievo būtyje dalyvaujantys daiktai.
>
> (Santinello 1958, p. 62)

Kūrybinė Dievo galia yra absoliuti galia, be to, absoliutus veiksmas; ir *posse facere** čia sutampa su *posse fieri***, su kiekvieno formavimosi proceso potencialumu – išskyrus

* Galimybė daryti (*lot.*).

** Galimybė rastis (*lot.*).

tai, kad visą procesą valdantis santykis esti transcendencinis, o ne emanacinis (ten pat, p. 91 tt.).

Taigi tas ypatingas matas, kuriuo sukurtos formos išreiškia, plėtoja joms leidusio atsirasti formuojančiojo elemento egzistenciją, yra susijęs būtent su tuo, kad jos pačios gali tapti formuojančiomis. Sukurtos formos yra kūrinio centrai; augalų gebėjimas išaugti iš gemalo, kaip ir žmogaus protas, išreiškia formuojančią Kūrėjo galią. Tad vienas iš formos bruožų yra išreikšti patį procesą, iš kurio ji atsirado; vadinasi, forma šia prasme yra formuotojo santrauka ir tai ji skelbia visomis savo dinamiškomis sąsajomis. Būtent todėl Kuzietis nuolat pabrėžia analogiją tarp žmogaus *ars* ir dieviškojo kūrybingumo. Ši žmogaus, kaip formų kūrėjo, raiškos atsakomybė, ši žmogaus, bendradarbiaujančio su Dievu, kuriant įvairiapakopį gyvybingą pasaulį, samprata atskleidžia, kaip viduramžių teologinės dvasios prisodrintos metafizikos prieglobstyje kyla tvirtas humanistinis statinys.

> Žmogaus meno procese ribą nubrėžia menininko protas, realizuodamas save meno kūriniu, kurio organizmas, glūdintis būtent formaliojoje tobulybėje, baigiamas kaip meninio akto papildinys. Kūrinys yra tobulas, kiek leidžia jo ribos, kadangi jo *posse fieri* įgyja suformuotą ir pabaigtą organiškumą; tačiau šis yra netobulas, nes peržengia jį varžantį menininko protą ir lieka erdvės galimybei „rastis", *posse fieri*, galimybei formuotis, kurios menininkas nepaverčia veiksmu. Kiekvienas kūrinys, kiek leidžia jo ribos, turėtų išreikšti proto tobulumą, tačiau niekada to neliudija, ir menininkas kartoja savo veiksmą, baigdamas jį kituose kūriniuose.
>
> (Santinello 1958, p. 220)

Nors Šv. Tomas, komentuodamas Aristotelį, ir užsimena, esą sukurtoje formoje jau slypi tarsi tolesnės formos troškimas (*appetitus*), viduramžių estetika į šią pastabą nekreipė dėmesio: forma buvo forma, tokia, kurioje kūrybinė

pastanga, *nisus*, „ilsisi", tai yra forma kaip tvirtas priedėlis, atrama vienareikšmiškam visatos tvirtumui pagrįsti. Kuziečio filosofijoje brėkšta kitos nuojautos, kosmosas subyra į tūkstantį galimybių, o žmogiškoji priedermė nusidažo nerimo spalvomis, nerimo, kuris žmogaus jau nebeapleidžia.

4. Neoplatoniškasis hermetizmas

Pozicijos, kaip ir Kuziečio, gražiai dera su naująja kultūra, kuri tame pačiame XV amžiuje skleidėsi tarp Florencijos platonikų. Būtina aptarti du su mūsų diskursu susijusius šios filosofinės krypties aspektus. Pirmiausia, tai idėja apie visatą, kupiną begale būdų susidariusių prieštaravimų, o antra – mintis apie visiškai kitą šiame kontekste žmogaus menui suteikiamą funkciją: jis suvokiamas kaip gebėjimas kištis, manipuliuoti ir pertvarkyti gamtą. Šios idėjos, nors išsirutuliojusios iš daugiau aprėpiančio neoplatoniškosios, hermetinės bei kabalistinės kosmologijos ir gamtos magijos konteksto, sukėlė atgarsių grožio bei meno teorijose.

Priešindamiesi scholastikos įteisintų antikos autorių sąvado ribotumui, italų humanistai atsigręžė į tarsi iš naujo atrastą antikos išmintį, ir vienintelę galimą Šventojo Rašto interpretaciją papildė didžiųjų graikų bei Rytų pasaulio religinių mąstytojų komentarais – tai buvę ir istoriniai asmenys, ir legendiniai autoriai, kuriems priskirdavo vėliau parašytus darbus.

1492 metais Ispanija buvo visiškai išvaduota iš arabų, ir vienas pirmųjų veiksmų, kurių imtasi iškart po Rekonkistos, buvo žydų išvarymas. Sykiu su savo diaspora tuomet išvyko ir žymieji Iberijos pusiasalio kabalistai, kurie pasklido po visą Europą, ypač daug jų susibūrė Italijoje. Ši kabalistinė tradicija teigė, kad ne tik Šventasis Raštas, bet ir visa kūrinija priklauso nuo pirminio alfabeto raidžių

kombinacijų ir šias raides (nesvarbu, ar interpretuojant Šventraštį, ar maginiu veiksmu veikiant pačią kūriniją) galima dėlioti aibe pačių įvairiausių būdų.

Tuo pačiu metu į humanistų akiratį pateko ir Orfikų himnai bei Chaldėjų orakulai. Nors tai buvo helenistiniai tekstai, tačiau juose išsakyta senovės išmintis – jų dėka įvairios rytiečių doktrinos plačiai pasklido.

Be šių veikalų, Vakarai susipažino ir su *Corpus Hermeticum* – tai visa serija raštų, kurių tekstai irgi – bent jau ta forma, kuria juos žinome, – buvo parašyti ne anksčiau kaip II a. po Kr. gim.

Marsilio Ficino, vėliau išvertęs ir komentavęs Platono *Dialogus* bei Plotino *Eneadas*, Cosimo de Medici paliepimu ėmėsi versti ir minėtąjį *Sąvadą*, kurį, nors ir ne visą, pateikė pavadinęs *Pinander*. Ficino, o kartu ir visa humanistinė aplinka, šiuos tekstus manė esant senosios iki Egipto laikų išminties dokumentą, gal paties Mozės kūrinius. Tačiau čia, kitaip negu bibliniame pasakojime, dalyje apie pasaulio pradžią (apie tai pasakoja pirmasis *Corpus Hermeticum* tekstas) pabrėžiama, kad žmogus ne tik buvo Dievo sukurtas, bet ir jis pats yra dieviškas. Jis nupuolė ne todėl, kad atsidavė nuodėmei, o todėl, kad atsidavė Gamtai, ją pamilęs.

Kadangi *Corpus Hermeticum* raštų serija yra kompiliacija, todėl svarstomos idėjos dažnai prieštaringai suvokiamos įvairiose knygose. Kita vertus, visai humanizmo atgaivintai tradicijai būdingas sinkretizmas. Pagaliau patys humanistai, pradedant Ficino bei Pico della Mirandola, siekė atskleisti esminę darną tarp tradicinių išminties mokymų, kurie visi, nepaisant pasitaikančių prieštaravimų, esą patvirtina pagrindines krikščionybės tiesas. Istoriografinis polinkis kaupti ir saugoti prieštaringas tiesas susimaišė su dar Kuziečio išdėstytos prieštaravimo metafizikos raugu. Neoplatonizmo, kabalizmo, hermetizmo susiliejimas

naujosios eros tyrėjus paskatino prieštaravime įžvelgti nesibaigiančią dieviškosios išminties sklaidą, patį Dievo veikimą kosmose.

Humanistinis neoplatonizmas, palyginti su viduramžiškuoju, buvo „griežtasis" neoplatonizmas, t.y. jis nebuvo gludinamas norint neužkliudyti dieviškojo principo racionalumo ir neprieštaringumo reikalavimų. Vėl sugrįžę prie neoplatonizmo ištakų, nuo Plotino iki Proklo, humanistai atrado metafiziką ir ontologiją, teigiančią, jog būtybių hierarchinės skalės viršuje yra neperprantamas ir nepažinus Vienis, kuris, būdamas neapibrėžiamas jokiomis apibrėžtimis, savyje talpina jas visas, vadinasi, ir pats yra pati vaisingiausia prieštarų vieta. O kadangi Vienis nėra transcendentalus pasaulio atžvilgiu, bet, atvirkščiai, į jį panašėja nuolatinio kūrimo judesy, kiekvienas pasaulio rangos elementas turi savo dalį šiame turtingame savo gimties lobyne. Pačioje sukurtosios tikrovės šerdyje be perstojo įkūnijama vis naujais aspektais atsiskleidžianti priešybių sutaptis.[3]

Marsilio Ficino religijos ir filosofijos susiejimo problema tapo jo neoplatonizmo centru. Tai nebuvo nauja tema. Naujas buvo tik būdas, kurį jis pasirinko realizuoti šią temą – sukaupti senąją išmintį, liudijančią dar nesuardytą šią vienybę. Suprantama, tokia nuostata vertė iš naujo perskaityti

[3] Knygoje apie viduramžių estetiką neišeina pateikti bent jau patenkinamą bibliografiją apie Renesanso kultūrą. Tolesniuose poskyriuose cituojami tik keli informacinio pobūdžio tekstai. Apie hermetizmo istoriją nuo II amžiaus žr. Festugičre 1983 ir Yates 1964. Svarbiausiu darbu apie visas „požemines" viduramžių kultūros sroves, apie kurias dar užsiminsime, tebelieka Thorndike 1923. Informacijos apie viduramžių alchemiją galima rasti Holmyard 1957. Apie signatūrų teoriją žr. Foucault 1966. Apie kabalistinį mokymą – Scholem 1960 ir 1974. Apie Renesanso estetiką rašoma: Bosanquet 1904, Battisti 1960, Bayer 1961, Garin 1954, Gilbert ir Kuhn 1954, Ghyka 1931, Hauser 1953, Panofsky 1924; antologijos Plebe 1965 ir Montano 1964.

visus visų laikų ir kraštų apreiškimus, kad būtų rastas seniausios natūralios religijos branduolys. Iš čia kilo ir tas mokytus vyrus bei jų mecenatus apėmęs entuziazmas, radus graikų kodeksus. Platoniškoji mintis atrodė būtent ta teorinė erdvė, kurioje šis susiliejimas aiškiausiai regimas, bet gvildenant platonizmą, pačiame įkarštyje tarsi iš naujo jį atradus, imama išskirti meilės teoriją ir jos atvertas perspektyvas, galinčias nubrėžti naujos žmogaus reikšmės pasaulyje metmenis. Filosofinės religijos tikslas, anot Ficino, yra atnaujinti žmogų. Išganymas yra atnaujinimas, kuriuo sukurtoji gamta per žmogų grąžinama Dievui. Žmogaus siela yra tikroji pasaulio jungtis, kadangi, viena vertus, ji stiebiasi dieviškumo link, o antra vertus – ji susieta su kūnu ir valdo gamtą. Žmogus dalyvauja apvaizdoje, kuri yra dvasias valdanti tvarka, lemtyje, kuri valdo besieles būtybes, ir gamtoje, kuri valdo kūnus. Tačiau net ir dalyvaudamas šiose trijose tvarkose, jis nėra ribojamas nė vienos iš jų. Jis visur dalyvauja aktyviai.

Sielos tarpininkavimo funkcija išreiškiama kaip meilė: Dievas myli pasaulį ir jį kuria, žmogus myli Dievą. Žmogus yra gyvasis būties individas, nes meilės ryšys abipusiškai jį susieja su Dievu. Žmogus artėja prie Dievo ugdydamas savo racionalumą, nuolat dvasiškai apsivalydamas ir tobulėdamas.

Galima sakyti, kad Ficino pakraipos platonizmas pasikliauna idėja, jog meilė – tai stokos suvokimas, skatinantis ieškoti paslėptojo lobio, intelektualinio paslaptingosios tiesos apreiškimo, kuris apsiaučiamas sakralumo skraiste, todėl ir filosofas ima atlikti kunigo funkciją.

Tokia pozicija, kaip tuoj pamatysime, suformuoja kitokią, nei scholastinė Ficino, estetinę koncepciją. Šioje traktato *Sopra lo amore* (tai komentaras Platono *Puotai*, eil. 2-4) ištraukoje Ficino pernarsto visas klasikines viduramžių estetikos temas, tačiau tiktai tam, kad jas visas nuginčytų.

Yra tokių, kurie laikosi nuomonės, kad Grožis esąs tam tikra visų narių padėtis arba galų gale matas ir proporcingumas drauge su kokiu nors spalvų patrauklumu: tai nuomonė, kurios mes nepripažįstame. Kadangi, esant tokiam dalių išsidėstymui vien sudėtiniuose daiktuose, nebūtų paprastų dailių daiktų. Bet visgi regime vientisas spalvas, šviesas, girdime balsą, matome aukso spindesį, sidabro švytėjimą, suvokiame Mokslą, Sielą, Protą ir Dievą, t.y. dalykus, kurie didžiai džiugina kaip itin gražūs. Pridurtina, kad šis proporcingumas apima visus sudėtinio kūno narius: ir tokiu būdu, kad jis pasireiškia ne atskirai paimtame naryje kaipo tokiame, bet visuose kartu. Vadinasi, kiekvienas iš narių savaime nėra gražus. Bet viso junginio proporcingumas vis dėlto susidaro iš dalių: todėl susiklosto tarytum absurdas, tai yra, kad daiktai, iš prigimties nesantys dailūs, esą gali sukurti Grožį.

...Pats protas mus taip lavina, kad net neįtariame spalvų patrauklumą esant Grožiu: kad senyje spalvos neretai būna ryškesnės, o jaunuolyje grakštesnės. Ir tarp panašaus amžiaus žmonių kartais būna, kad tas, kuris pranoksta kitą spalva, nėra už jį pranašesnis nei grakštumu, nei grožiu. Todėl niekas tenedrįsta tvirtinti, kad dailumas esąs pavidalo ir spalvų įgavimas: nes tokiu atveju tie mokslai bei balsai, kurie apsieina be spalvų ir pavidalo, ir tos spalvos bei šviesos, kurios neturi apibrėžtos figūros, nebūtų verti Meilės.

...Pati aukščiausioji Dieviškoji Galybė savo spindulius gailestingai, nelyg saviems vaikams, išlieja savo pačios sukurtai Visatai, Angelams, sieloms; o spindulyje slypi kūrybinė galia sukurti kiekvieną daiktą. Šis dieviškasis spindulys šiuose [objektuose], kaipo Dievui artimiausiuose, atvaizduoja viso Pasaulio tvarką, ir gerokai išraiškingiau nei žemiškojoje materijoje: todėl šis Pasaulio paveikslas, kurį visą regime, Angeluose ir Sielose atsiskleidžia daug ryškiau nei prieš mūsų akis. Juose yra kiekvienos sferos, Saulės, Mėnulio ir Žvaigždžių, elementų, akmenų, medžių ir gyvūnų pavidalai. Angeluose šie paveikslai vadinami pavyzdžiais ir idėjomis: sielose – rūšimis ir

sąvokomis: Pasaulio materijoje – atvaizdais ir formomis. Šie paveikslai yra aiškiai matomi Pasaulyje: dar aiškiau – Sieloje, o aiškiausiai – Angele. Taigi tas pats Dievo veidas atsispindi trijuose veidrodžiuose, po vieną kiekvienam ordinui, t.y. Angele, Sieloje ir žemiškajame kūne: pirmajame, kaip artimiausiame, atsispindi ryškiausiai: antrajame, labiau nutolusiame – nebe taip aiškiai: trečiajame, kaip labiausiai nutolusiame – labai blyškiai.

...Ir mes neabejojame, kad šis grožis yra nekūniškas, kadangi akivaizdu, jog Angele ir Sieloje jis nėra kūnas: o aukščiau parodėme, kad ir kūnuose šis [grožis] yra nekūniškas: ir dabar tai galime įsivaizduoti panašiai, kaip akis nemato nieko, tiktai Saulės šviesą: todėl niekad nematyti nei figūrų, nei spalvų, nei kūnų, jeigu jie nėra šviesos apšviesti: ir jie savo medžiagiškuoju pavidalu neiškyla prieš akis: tačiau atrodo būtina, kad šie daiktai „stovėtų" akyse, idant juos būtų galima išvysti akimis. Taigi akims apsireiškia vien tik Saulės šviesa, nušviečianti visų kūnų, į kuriuos atsimuša, spalvas bei pavidalus: akys, dėl savo pačių natūralaus spindulio, pagauna taip nuspalvintą Saulės šviesą: o po to, ją priėmusios, mato šią šviesą ir visus joje regimus paveikslus. Todėl visa ši regimoji Pasaulio tvarka yra priimama akimis: ne tokiu pavidalu, kokiu ji gyvuoja kūniškoje materijoje, bet tokiu, kokiu ji būna šviesoje, jau atskirta nuo medžiagos, tiktai be kūno. O iš to aiškiai matyti, kodėl ši šviesa nėra kūnas: akimirksniu užlieja pasaulį nuo Rytų iki Vakarų: ir be jokių kliūčių persmelkia kiekvieną Oro ir Vandens dalelę.

(leid. Rensi p. 64–69)

Labai aišku, kad Ficino nedomina meno kūrinys ar apskritai gražus daiktas kaip materialus objektas, kuriuo gėrimasi matant, kaip proporcingai pagal dieviškąją ar menininko idėją surikiuojama materija. Ficiną domina tik grožio išgyvenimas, kaip priemonė tiesiogiai susilieti su antgamtiniu grožiu.

Iš tiesų keista, kad viduramžiai, kuriuos įprasta įtarti puoselėjus grynai metafizinę grožio koncepciją, visgi neiš-

leido iš akių (kaip matėme) medžiaginio kontempliuojamo objekto konkretumo, tuo tarpu Naujųjų laikų pradžioje ši medžiagiškumo pajauta, regis, nyksta. Žinoma, nereikia visko apibendrinti, Renesansas dar pateiks apmąstymų apie amatininkišką darbą to, kuris modeliuoja ir tiria materiją, tačiau neabejotinai šioje epochoje susiklosto meno, kaip „protinio daikto", koncepcija, ir visai neatsitiktinai XVI amžiuje įsigali manieristinė idėjos estetika (plg. Panofsky 1924).

Tačiau – o tai ir yra paradigmos kaita – Renesanso mąstytojai ima tirti konkrečius daiktus ar gamtos pasaulį ne tam, kad atskleistų nuo pat pradžių duotos ir apibrėžtos tvarkos atvaizdą, bet veikiau tam, kad išskirtų abipusės traukos ir panašumo ryšius, laiduojančius nuolatinę metamorfozę, vieno daikto įslydimą į kitą daiktą, jei taip galima pasakyti; o taip vyksta dėl paskatų, į kurias viduramžių mąstytojai nebūtų atkreipę dėmesio arba kurias būtų atmetę dėl savo ortodoksiškumo.

Florentietiškojo humanizmo pasaulis buvo pasaulis, kuriame, sekant atrastais hermetiniais tekstais, įsišaknijo gamtos magija, kuriame kosmosas imtas suvokti tarytum įvairių įtakų raizginys, į kur žmogus gali įsitraukti, idant valdytų gamtą ir koreguotų pačių žvaigždžių įtaką.

5. Astrologija prieš apvaizdą

Pagal hermetizmo tradiciją, kosmosą valdo žvaigždės. Net ir viduramžiais buvo praktikuojami astrologiniai tikėjimai, tačiau tai daryta neoficialiai (plg. Thorndike 1923). Renesanso laikais idėja, kad įvairios žvaigždės yra tarp Dievo ir pomėnulinio pasaulio tarpininkaujančios galios, skatina įsitikinimą, jog egzistuoja visuotinė tarpusavio trauka, t.y. visų kosmoso dalių tarpusavio priklausomybė bei vienos įtaka kitai, ypač jog žvaigždės daro įtaką pomėnuliniam pasauliui.

Be to, – ir šioje koncepcijoje susiliejo hermetinės, neoplatoniškosios bei gnostinės įtakos (plg. Filoramo 1983) – astrologinėje visatoje, priklausančioje nuo emanacinės grandinės, nusidriekiančios nuo Vienio iki pat žemiausiųjų kūrinijos dalelių, nusistovėjo vadinamoji nematomoji biurokratija, nenutrūkstama angelų, archontų, demonų kohortų grandinė, dvasinį pasaulį su dangiškuoju bei pomėnuliniu pasauliu jungiančių tarpininkų hierarchija. Nesvarbu, kad šie tarpininkai susiejami su gamtos jėgomis ar tikromis antgamtinėmis esybėmis, bet kokiu atveju žmogus gali paveikti pulką dievų ir demonų tiktai tada, jei jam pavyksta kaip nors sužadinti jų dėmesį ar teurgine praktika priversti nukreipti jų įtaką norima linkme.

Tai matyti iš šios vėlyvojo Renesanso citatos, paimtos iš Giordano Bruno traktato *De magia*:

> *Habent magi pro axiomate, in omni opere ante oculos habendum, influere Deum in Deos, Deos in (corpora coelestia seu) astra, quae sunt corporea numina, astra in daemonas, qui sunt cultores et incolae astrorum, quorum unum est tellus, daemones in elementa, elementa in mixta, mixta in sensus, sensus in animum, animum in totum animal, et hic est descensus scalae; mox ascendit animal per animum ad sensus, per sensus in mixta, per mixta in elementa, per haec in daemones, per hos in astra, per ipsa in Deos incoporeos seu aethereae substantiae seu corporeitatis, per hos in animam mundi seu spiritum universi, per hunc in contemplationem unius simplicissimi optimi maximi incorporei, absoluti, sibi sufficientis. Sic a Deo est descensus per mundum ad animal, animalis vero est ascensus per mundum ad Deum. Inter infimum et supremum gradum sunt species mediae, quarum superiores magis participant lucem et actum et virtutem activam, inferiores vero magis tenebras, potentiam et virtutem passivam.*

Magai kaip aksiomą pripažįsta, kad kiekvieno kūrinio atžvilgiu reikia manyti, jog Dievas veikia dievus, dievai – dangiškuosius kūnus arba žvaigždes, kurios yra kūniškosios dievybės, žvaigždės, kurių viena yra ir Žemė, – demonus, kurie yra

> žvaigždžių prižiūrėtojai ir gyventojai, demonai – elementus, elementai – junginius, junginiai – jausmus, jausmai – sielą, siela – visa tai, kas gyva: ir šitai yra žemyn besileidžiantys laiptai. Bet paskui tai, kas gyva, kyla per sielą į jausmus, per jausmus – į junginius, per junginius – į elementus, per šiuos – į demonus, per juos – į žvaigždes, per šias – į bekūnius (ar dangiškos substancijos, ar kūno) dievus, per šiuos – į pasaulio sielą arba visatos dvasią, per ją – į vieno, paties paprasčiausiojo, geriausiojo, didžiausiojo, bekūnio, absoliutaus, sau pakankamo kontempliaciją. Taip iš Dievo einama per pasaulį į tai, kas gyva, o tai, kas gyva, per pasaulį kyla Dievopi. Tarp žemiausiojo ir aukščiausiojo lygio yra vidurinės rūšys, kurių aukštesniosios labiau dalyvauja šviesoje, veiksme bei aktyviojoje galioje, o žemesniosios – tamsoje, pasyviojoje potencijoje bei galioje.
>
> (*De magia*, it. vert. p. 12–13)

6. *Visuotinė trauka prieš „proportio"*

Teurginė praktika pasireiškia kaip veiksmas per atstumą, o veiksmas per atstumą yra įmanomas, nes visas kosmosas savo esmine bei dieviškąja vienybe remiasi nenutrūkstamu saitu tarp būtybių: tai yra visuotinė trauka, *sympathia universalis*. O ši visuotinė trauka atsiskleidžia panašumo ryšiais.

Visuotinė trauka reiškia, kad tarp makro- ir mikrokosmoso egzistuoja harmoningi atitikmenys, proporcingi ryšiai. Šią idėją jau buvome aptikę Šartro mokyklos platonizme, o tai neatsitiktinai, kadangi ir šartriečių, ir hermetizmo tradicijos šaltinis visada buvo vienas – Platono *Timajas*. Tačiau pakinta metafizikos rėmai. Makro- ir mikrokosmoso sąsaja, anot viduramžių mąstytojų, esti tik todėl, nes Dievas geidė žmogaus ir pasaulio pagal savo atvaizdą bei panašumą. Renesanso neoplatonizme ši sąsaja egzistuoja iš būtinybės, dėl tų pačių priežasčių, dėl kurių būtina, kad Dievas skleistųsi pasaulyje.

Taigi net jeigu šioje visuotinės traukos teorijoje lengvai atpažintume viduramžių visuotinio alegorizmo – kurį valdo ir kontroliuoja viduramžiškas kosminio proporcingumo, arba darnos, kriterijus – sampratos atnaujintą variantą, vis dėlto reikia atkreipti dėmesį į ganėtinai esminius abiejų kultūrinių pasaulių skirtumus. Vienas reikšmingiausių – tai abipusės traukos sąryšį žyminti panašumo idėja, virtusi *signatūrų** teorija.

Renesanso signatūrų teorijos ištakos – įsitikinimas, kad daiktai patys savaime turi okultinę jėgą. Viduramžiai iš principo visiškai neatmetė prielaidos apie tokių jėgų buvimą, netgi manė, kad jos tiesiogiai priklauso nuo substancinių formų bei esminių skirtybių, kurios nežinomos ir kurias suvokti galima tik per akcidentines skirtybes (žr., pavyzdžiui, šv. Tomo *De ente et essentia* VI). Tačiau Tomas visgi nebūtų galėjęs sutikti su nuomone, kad šias okultines jėgas esą galima sužadinti, nesvarbu, kokio meno priemonėmis, turint omeny, kad menas (kaip išsiaiškinome, kalbėdami apie meninės formos ontologiją), anot Tomo, keičia tiktai paviršinį sluoksnį, be to, jo veikimas susijęs su ta gamtos duodama menininkui medžiaga, kurios šis negali modifikuoti.

Renesansas, atvirkščiai, laikėsi nuomonės, esą gamtą įmanu keisti meno priemonėmis. Vieninteliai, kurie viduramžiais galėjo pritarti šiai hipotezei ir iš tiesų pritarė, buvo alchemikai. Tačiau jie patys priklausė „požeminei", marginalinei ir į pašalį nustumtai viduramžių kultūros srovei.

Visiškai kitaip, radikaliai priešingai, elgiasi Renesanso magas. Okultinės jėgos, kurias valdant galima magiškais veiksmais paveikti gamtos vyksmą, tampa pažiniomis, kadangi ryšiai tarp jų ir šias jėgas suteikiančių dangiškųjų esybių yra išreiškiami *signatūromis*.

* T.y. ryšiai tarp daiktų ir žvaigždėms būdingų formalių bruožų.

Kad vidinė daiktų trauka būtų suvokiama, Dievas kiekviename šio pasaulio objekte tarytum antspaudą įspaudė tam tikrą žymę, leidžiančią atpažinti šio objekto vidinės traukos ryšį su kuriuo nors kitu daiktu.

Anot Paracelso, *signatum* yra tam tikra gyvybinė organiška veikla, kuri kiekvienam gamtos objektui (kitaip nei dirbtinai sukurtam) sukuria panašią, kaip kokios nors ligos sukeltą, būseną, ir kuria galima išgydyti nuo ligų ar atgaivinti pažeistas dalis. Be to, *ars signata* nurodo, kaip visiems daiktams suteikti teisingus ir tikrus vardus, kuriuos tobulai mokėjo Adomas, Pirmasis žmogus – *Prothoplastos;* o šie vardai beveik visada išreiškia tą panašumą, kuriuo pagrįstas abipusės traukos tarp būtybių ryšys. Pavyzdžiui, akišveitė, arba *erba ocularis,* taip vadinama, nes ji yra naudinga nesveikoms arba sužeistoms akims. *Radix sanguinaria** šitaip pavadinta, nes geriau už kitas šaknis stabdo kraujavimą. *Satyrion,* arba *orchis***, savo vardą gavo dėl panašumo į sėklidžių formą ir dėl naudingo poveikio šiai žmogaus kūno daliai (*De natura rerum* 1, 10).

Agrippa yra bene daugiausiai apie signatūras (kurias jis vadina *signacula*) kalbėjęs autorius. Pavyzdžiui, jis pavadino sauliškais daiktais ugnį ir liepsną, kraują ir gyvybės dvasią, švelnumo numaldytą audringą, aitrų, stiprų skonį, auksą dėl šio spalvos ir spindesio, o iš akmenų – tuos, kurie dėl savo auksinio spindesio tarytum mėgdžioja saulės spindulius, kaip *aetites,* kuris gydo epilepsiją ir veikia nuodus, ir saulės akmuo, panašus į spinduliuojantį akies vyzdį, kuris stiprina smegenis bei regėjimą. Dar ir deimantas, švytintis tamsoje ir apsaugantis nuo infekcijų, užkratų bei maro garų. O sauliški augalai yra visi tie, kurie krypsta saulėn kaip saulėgrąža, ir tie, kurie nusvyra arba užsiskleidžia

* *Paž.* kraujasiurblė šaknis (*lot.*).

** Orchidėja (*lot.*).

saulei nusileidus, kad vėl išsiskleistų jai patekėjus, kaip lotosas, bijūnas, ugniažolė, citrinmedis, kadagys, gencijonas, diktonas, verbena, padedanti nuspėti ateitį bei išvaryti demonus, lauras, kedras, palmė, uosis, gebenė, vynuogienojas, be to, tie augalai, kurie apsaugo nuo žaibo ir nebijo atšiaurių žiemų. Sauliški yra ir daugelis prieskonių: mėta, levanda, mastikmedžio derva, šafranas, balzamas, ambra, muskusas, medus, alavijas, smilkalai, mairūnas ir rozmarinas. Tarp gyvūnų sauliški yra drąsieji ir šlovingieji, kaip liūtas, krokodilas, lūšis, avinas, ožys, tauras (*De occulta philosophia* I 23).

Norint sužinoti žvaigždės galią bei ypatybes, reikia žiūrėti į daiktus, kurie jai priskiriami ir yra jos veikiami. Lygiai kaip medį apdirbame derva, siera ir aliejumi, kad jis išgautų liepsną, panašiai, pasitelkus tinkamus poveikiui bei žvaigždei daiktus, ypatinga nauda atsispindi pasaulio sielos teisingai išdėliotoje materijoje.

Todėl egiptiečiai gamtą vadino „mage", nes ji savęsp traukia panašius panašiųjų padedama (ten pat, I, 37), o Merkurijus Trismegistas rašė, jog atitinkamas demonas iš karto pagyvina gražiai iš daiktų suręstą atvaizdą ar statulą.

Tačiau *signans* atitikimo *signatum* samprata hermetinėje filosofijoje kiek skyrėsi nuo viduramžių supratimo. Viduramžiais tai tebuvo paprasčiausia analogija, *ženklas*, kurio pats Dievas norėjo, kad per gamtą galėtume suprasti dieviškąsias paslaptis. Tai, kad Pseudoalano iš Lilio rožė gali būti mūsų gyvenimo ir žemiškosios lemties ženklu, nereiškė, kad rožė turinti kokį nors tikrą ryšį su mūsų gimtimi bei mirtimi. O svarbiausia, išskyrus menką įtaką dariusią magijos praktiką, niekas viduramžiais negalvojo, kad per rožę galima veikti ir mūsų kūną, nebent ta prasme, kaip tai suprato viduramžių alchemikai, tarkim, Arnoldas iš Villanovos, teigę, kad distiliuojant įvairius žolių nuovirus galima gauti eliksyrą, naudingą mūsų sveikatai.

Naujojoje hermetizmo visatoje trauka yra giluminis ryšys: jei du daiktai atrodo panašūs, veikiant vieną – galima paveikti ir kitą; ir iki pat septynioliktojo šimtmečio žymūs gydytojai, susižavėję poveikio per atstumą efektu, kuris matyti iš magnetinių reiškinių, diskutuos apie *ungentum armarium* – apie tokį tepalą, kuriuo sutepus ką nors sužeidusį ginklą, galima pagydyti patį sužeistąjį. Traukos pagrindu vyksta neabejotinai efektyvus žaidimas – metamorfozių bei transformacijų (alchemijos principas) ir poveikių per atstumą dangiškoms jėgoms (astralinė magija) žaidimas.

7. Talismanas prieš maldą

Viduramžių žmogus žinojo vienintelį būdą, kaip pakeisti natūralią daiktų tvarką – tai stebuklas. Menas galėjo tik padėti gamtai patobulinti natūralų vyksmą, tačiau negalėjo nei jos pakeisti, nei nukreipti nuo tikslo. Anaiptol ne toks buvo Renesanso astralinės magijos tikslas. Tai puikiai matyti iš Marsilio Ficino „talismaniškosios praktikos“, aiškiai susijusios su estetika.

Yates'as (1964) mano, kad Ficino į šią veiklą pastūmėjo vienas XII amžiaus arabiškas magijos tekstas; viduramžiais buvo gerai žinoma jo lotyniška versija – *Picatrix*. O pasak Couliano (1984), kitas Ficino viduramžių šaltinis buvęs arabo Al Kindi (IX a.) traktatas *De radiis*: ne tik kiekviena žvaigždė, bet ir kiekvienas elementas skleidžia spindulius, kurie kinta, priklausomai nuo ryšių tarp žvaigždžių ar kitų elementų ir veikiamų objektų. Tai nenutrūkstantis įtakų saitas (įtakos čia susijusios su šviesa ir yra fizinio pobūdžio, o Renesanso platonizme jos tampa meilės ryšiu), sujungiantis visą visatą, nuo aukščiausiojo iki žemiausiojo taško ir atvirkščiai. Kai žmogus, pasitelkęs vaizduotę, suvokia kokį nors materialų daiktą, šis daiktas įgyja realią egzistenciją pagal rūšį vaizduotės dvasioje. Taigi toji dvasia

skleidžia spindulius, kurie išorinius daiktus judina taip pat, kaip ir tai, ką ji įsivaizduoja. Tokiu būdu dvasioje suvoktas atvaizdas susiderina rūšimi su konkrečiu kuriamu daiktu pagal atvaizdo modelį (*De radiis*, v.).

Šioje terpėje vėl atgyja ir *spiritus* teorija, t. y. principas, valdantis visą materiją taip, kad aukštesniųjų kūnų galios yra žemesniųjų kūnų forma, ir ši žemesniųjų kūnų forma sudaroma iš medžiagos, susietos su aukštesniųjų kūnų galiomis. Vienas iš astralinės magijos šaltinių, be abejonės, yra Ficino išverstas Sinesijaus (V a.) traktatas *De somniis*. Kosminis simpatinis ryšys užsimezga todėl, kad siela savyje turi jutiminių objektų idealų atspaudą ir suvokia save remdamasi sintezės principu, kuris nelyg koks dvipusis veidrodis tuo pačiu metu atspindi ir jutiminius objektus, ir amžinuosius provaizdžius, ir leidžia juos sugretinti. Trumpiau sakant, egzistuoja tarytum neutrali ir bendra teritorija, kurioje vidinis ir išorinis pasauliai susiduria ir susilygina.

Taigi Ficino talismanai – kiek galima spręsti iš traktato *De vita coelitus comparanda* – yra žmogaus meno sukurti objektai, kurie veikia aukštesniąsias būtybes, remdamiesi panašumu. Anot *Picatrix*, Saulė vaizduojama kaip soste sėdinti vainikuota karalienė su magiškuoju saulės ženklu po kojomis, o Venera – tai baltai apsirengusi dama palaidais plaukais, jojanti ant elnio ir savo dešinėje laikanti obuolį, o kairėje – gėles. Remiantis analogiškais kriterijais nustatomi panašumo bei traukos ryšiai, siejantys akmenis, gėles ir gyvūnus su įvairiomis planetomis.

Anot Ficino, su aukštesniaisiais dalykais kontaktą užmezgusį materialų objektą tiesiogiai veikia dangaus jėgos. Klasikinis to įrodymas (pasiskolintas iš *Corpus Hermeticum* tekstų) yra šis: egiptiečių magai ir žyniai dievus iššaukdavo manipuliuodami tarsi gyvomis statulomis, sukurtomis pagal jų atvaizdą ir panašumą.

Talismanas (nors Ficino visuomet kalba apie „atvaizdus“) yra materialus objektas, kuriame įsikūnijusi kokios nors žvaigždės dvasia. Įvairūs atvaizdai padeda išgyti, pasiekti laimę, įgauti fizinės jėgos. Sykiu Ficino pataria tarsi talismaną giedoti ir orfikų giesmes, savo melodija, anot pitagoriečių tradicijos, kokiu nors būdu atitinkančias dangaus (planetų) sferų muziką.

Tačiau Pitagoro teorija – bent iki mūsų atėjusia forma, – kurią plėtojo ir perteikė Boecijus, grindžiama neginčytina nuostata, jog tam tikros melodijos bei muzikinės dermės gali kelti liūdesį, džiaugsmą, gali sujaudinti ir nuraminti. Kitaip, anot Ficino, orfiškoji magija tampa paralelia talismano magijai ir veikia žvaigždes.

De vita coelitus comparanda veikale aibė nurodymų, kaip reikia nešioti talismanus, kokiais augalais, susietais abipusiu saitu su žvaigždėmis, maitintis, kaip atlikti magiškąsias ceremonijas naudojant reikiamus kvepalus bei giesmes ir rūbus tokių spalvų, kurios derėtų žvaigždei, maloningo poveikio iš kurios norima susilaukti ar ją paveikti. Į Saulę reikia kreiptis dėvint paauksuotus drabužius, naudojant su saule susijusias gėles, pavyzdžiui, saulėsekę, taip pat medų, šafraną, cinamoną. Saulės gyvūnai yra gaidys, liūtas ir krokodilas. Jupiterio palankumą galima laimėti hiacintu, sidabru, topazu, krištolu, žaliomis ir bronzinėmis spalvomis.

8. *Estetika kaip gyvenimo norma*

Couliano (1984) Ficino magijoje įžvelgia savikontrolės techniką, galinčią magui sukelti įtampos arba atsipalaidavimo būsenas, kaip tai daro Rytų vienuoliai – jie medituoja valandų valandas, kartodami *mantrą* ir šitaip susitelkę pasiekia atsipalaidavimo ir dvasios skaidrumo būseną, arba taip vyksta atliekant jogos pratimus. Iš tiesų, dalis Ficino praktikos – tai įvairūs patarimai dėl sveiko maitinimosi, pasivaikščiojimų tyrame bei švelniame ore ir

gražiose vietose, asmens higienos nurodymai, kaip vartoti tokius produktus kaip vynas ir cukrus. Kalbama ir apie tai, kaip nuvalyti purvą nuo žmogaus sielos, kad ji taptų panaši į pasaulio sielą, vadinasi, – kiek arčiau dangaus.

Tačiau į šiuos ritualus galima žvelgti ir kaip į meniškumo apraiškas, sukurtas estetų, kurie su meile puoselėja savo kūną, gražina supančią aplinką ir daiktus. Šis pasirengimas dailių figūrų ir malonių melodijų meditacijai turi ir estetinį komponentą. Magą neoplatoniką labiau įkvėpdavo žemiškosios harmonijos nei pragaro pasauliai. Ši magija, kaip atrodo, labiau derėjo su gamtos pusiausvyros patrauklumu nei su niūriu antgamtės viešpatavimu.

Jau matėme, kad Ficino dangiškajai idėjai teikia pirmenybę prieš materiją, kuri ją įkūnija. Tačiau – tai jau kitas naujosios Renesanso paradigmos aspektas – koncepcija apie išminčių, svarstantį, kaip tapti panašiu į Dievą skverbiantis į jo slėpinius, turėjo ir šalutinį poveikį – paskatino vėl pažvelgti į kūną bei gyvenimo malonumus. Atrodo keista, bet viduramžių teoretikas galėdavo ištisus puslapius skirti gamtos grožiui aprašyti, tačiau niekada neprieidavo prie išvados, jog jau pats būdas, kuriuo jis kalba apie savo kūną ir aplinką, yra jo grožio idealo sandas. O Renesanso teoretikas, tarsi siekiantis nematerializuoto grožio idėjos, iš tikrųjų elgiasi taip, tarytum estetinė problema būtų susijusi ne tik su pasaulio kontempliacija, bet ir su kasdiene praktika – prižiūrėti savo kūną bei puoselėti vietas, kuriose maloniai, išlaikant pusiausvyrą, bet drauge ir jausmų pilnatvę, rengiamasi švęsti savo žemiškąjį nuotykį.

Būdamas toli nuo minties iššaukti mirusiųjų dvasias ir tuo nustebinti, kaip Benvenuto Cellini aprašytas nekromantas, neketindamas skraidyti ore arba kerėti žmones ir gyvūnus, kaip tradicinės raganos, netgi neketindamas atsidėti pirotech-

nikai, kaip Henricus Cornelius Agrippa, ar kriptografijai, kaip abatas Trithemius, Ficino magas buvo neagresyvus asmuo, kurio įpročiai neturėjo nieko, kas atrodytų smerktina ar net skandalinga doro krikščionio akimis žvelgiant.

Galime būti tikri, kad jį aplankius – nebent jis bodėtųsi mūsų draugijos, kaip greičiausiai ir būtų – jis pasijus privaląs pasiūlyti jį lydėti kasdienio pasivaikščiojimo metu. Slapčia, kad išvengtų nemalonių susitikimų, jis mus nusives į stebuklingą sodą, žavią vietą, kur saulės spinduliai vėsiame ore susilieja su gėlių kvapais bei paukščių giesmių vilnimis. Gali būti, kad mūsų teurgas, dėvįs kruopščiai išvalytu baltos vilnos drabužiu, ims giliai įkvėpti ir iškvėpti kvapnų orą, kolei išvydęs debesį nepasuks namo, staiga sunerimęs, jog gali gauti slogą. Kad pelnytų Apolono ir Gracijų palankumą, jis skambins lyra, o po to įsitaisys prie saikingai valgiais nukrauto stalo ir vieną po kito sukirs virtas daržoves, salotų lapų, dvi gaidžio širdis, kad jo širdžiai būtų stipriau, bei avino smegenų, kad sustiprintų savąsias. Vienintelė prabanga, kurią sau leis – tai šaukštas balto cukraus ir taurė gero vyno, nors pažvelgę iš arčiau, joje pamatytume į smulkius miltelius sutrintą ametistą, tikrai pelnantį Veneros malones. Pažymėtina, kad jo namas yra toks pat švarus kaip ir jo drabužiai, ir kitaip nei dauguma jo bendrapiliečių, neprivalančių laikytis jo įpročių, mūsų teurgas prausiasi sistemingai porą kartų per dieną.

Visai nenuostabu, kad šis žmogus, itin besistengiantis niekam netrukdyti ir siekiąs būti švarus kaip katinas, neįpuolė į pasaulietinės ar religinės valdžios nemalonę. Jis pakenčiamas dėl tolerancijos ar veikiau abejingumo, kurį ir pats jautė mažiau tobuliems žmonėms, kurių *pneuma* niekad nebuvo tokia skaidri kaip jo paties.

(Couliano 1984, it. vert. p. 24–25)

Estetika tampa gyvenimo norma. Daugiau jau neeikvojama jėgų malonumą pateisinti teologiškai: malonumas praktikuojamas kaip viena veiksmingiausių natūralaus religingumo formų.

9. Menininkas ir naujoji tekstų bei pasaulio interpretacija

Dabar sugrįžkime prie Dantės nuostatų, kurių jis laikėsi slaptoje polemikoje su šv. Tomu, ką bendrais bruožais aptarėme 11.6 poskyryje. Kaip matėme, Dantės poeto aiškiaregio koncepcija poetiniam diskursui priskyrė tokią pasaulio (ką jau kalbėti apie pasaulietinius raštus) interpretaciją, kurią, anot šv. Tomo, galėjo taikyti tik Šventojo Rašto aiškintojai. Koks buvo Dantės pranašautas paradigmos pokytis, turėtų paaiškėti atidžiau pažvelgus į Renesanso pasaulį.

Dante buvo dar viduramžių žmogus, manydamas, kad literatūriniai tekstai, kaip bebūtų, negali turėti daugybės prasmių: jis, regis, laikėsi scholastinio įsitikinimo, kad tėra keturios prasmės, kurias galima iššifruoti remiantis kokia nors enciklopedija.

Tačiau po Dantės būtent enciklopedijos, kaip žinių registro, idėja ir pakinta. Nepasakysi, kad Renesansas ar vėlesnės epochos neturėjo supratimo, kas tai yra žinių prikaupta enciklopedija, veikiau atvirkščiai, Renesanso ir baroko enciklopedizmas buvo dar labiau nepasotinamas ir totalesnis už viduramžiškąjį: juk jis įsiveržė ir į naujojo mokslo teritoriją. Tačiau pagal neoplatonizmo bei hermetizmo nuostatas, didžia dalimi lėmusias Naujųjų laikų estetiką, enciklopedija jau nebegalėjo būti uždara, vienareikšmiška kokio nors autoriteto patvirtinta sistema, kaip kad viduramžių bažnyčioje. Jeigu pasaulis yra begalinis ir visos būtybės gali įsitraukti į nuolat kintantį visuotinės traukos bei panašumo ryšių tinklą, tai pasaulio simbolių miško klausimas amžinai lieka atviras. Ir kuo jis atviresnis, tuo labiau sprūsta iš rankų, tuo tampa paslaptingesnis bei prieinamas tik nedaugeliui. Scholastinė didaktika alegorijas vartojo ir įteisino, kad geriau *visiems,* netgi nemo-

kytiems, *paaiškintų* dieviškuosius slėpinius. O Renesanso simbolizmas griebėsi egzotiškų hieroglifų bei nežinomų kalbų žodžių, kad *nuo minios paslėptų* tiesas, suprantamas tik išrinktiesiems. Pico della Mirandola savo *Apologijoje* teigia, kad Egipto sfinksai mus įspėja, jog mistinės dogmos privalančios būti mįslingai paslėptos nuo nemokšų: *Aegyptiorum templis insulpitae Sphinges hoc admonebant, ut mystica dogmata per aenigmatum nodos a prophana multitudine inviolata custodirent.*

Nedaug tereikia, norint šią visatos interpretavimo sampratą pakeisti neribojamos poetinių tekstų ir apskritai meno kūrinių interpretacijos samprata. Galima netgi teigti, kad šios idėjos kilo būtent tada, kai ėmė rastis protestantiškų laisvos Šventraščio interpretacijos principų, taigi kai gimė šiuolaikinė hermeneutika. Skyriaus apie simbolį ir alegoriją pradžioje aptarėme vieną Goethės apibrėžimą, kuris akcentavo neperprantamą simbolio prasmių daugybę, nuolatinį reikšmės išsiplėtimą (plg. Eco 1984, 4). Kaip minėjome, ši samprata buvo visiškai svetima viduramžių kultūrai ir todėl dažniausiai šiuolaikinės estetikos istorijos viduramžių simbolio samprata tapatinama tik su (išsižadėtąja) alegorijos koncepcija.

Tiek pat svetimos bei tolimos viduramžių kultūrai ir manieristinės proto, Idėjos teorijos, barokinė metaforos, kaip pažinimo priemonės, samprata, XVII amžiaus didingumo estetika, ką jau kalbėti apie romantizmo genijaus bei įkvėpimo estetikas. Visa tai yra meno idėjų samplaika, menininko figūra vis glaudžiau siejama su išskirtinumu, su palaiminga intuicijos galia, suteikiančia jam privilegijuoto pažinimo galimybę, o meninis diskursas vis labiau tolsta ir tolsta nuo filosofinio (ką kalbėti apie didaktinį), kol galų gale idealizmo estetikoje jis įgyja absoliutaus autonomiškumo bruožų, neretai iškildamas kaip tobuliausias žmogaus ir pasaulio gilaus pažinimo būdas.

Šią raidą peržvelgėme, kad suprastume viena: nors viduramžių estetikos konstrukcijos ir tolimos šiai kaitai, tačiau daugelis naujosios koncepcijos daigų – ne kartą tai minėjome – sudygo iš viduramžių diskusijų apie šias konstrukcijas. Dantės atvejis – mums pavyzdys.

10. Išvados

Rekonstruodami šias scholastines grožio ir meno teorijas neturėjome tikslo jas „susigrąžinti" – paliekame skaitytojui spręsti, ar dauguma viduramžių idėjų atgyveno savo amžių, ar įvairios epochos ir įvairiais būdais grįžo prie jų, ar reikėtų jų nepamiršti nūdienos mūsų interesų perspektyvoje. Nors neketiname susigrąžinti šių teorijų, nenorime sutikti ir su mintimi jas paprasčiausiai nubraukti, laikantis žinomo istoriografinio principo, pagal kurį, trumpai sakant, „kuo vėliau, tuo geriau". Arba, kitais žodžiais, nebūtina pritarti tokiai istorinės raidos sampratai, jog kiekviena jau senstelėjusi teorija yra ne kas kita, kaip viena iš klaidingų abejonių, kuriomis Dvasia ar tas, kas jos vietoje, stengiasi pasiekti vis didesnę ir daugiau aprėpiančią sintezę.

Pirmiausia, didžiai abejotina būtų po viduramžių ėjusiuose šimtmečiuose įžvelgti tik tas teorines koncepcijas, kurios, atrodytų, neigia ar „perauga" ankstesniąsias raidos fazes. Panašiai elgėmės ankstesniuose skyriuose, nes reikėjo parodyti, kaip iškilo ir įgijo galią alternatyvios doktrinos. Tačiau galima parašyti ir tokią estetinių idėjų istoriją, kurioje, atvirkščiai, dėmesys būtų kreipiamas būtent į tuos atvejus, kai susigrąžinami ar vos modifikuojami antikinės ir viduramžių estetikos principai. Galima būtų parodyti, kaip šias idėjas savo veikloje – daugiau ar mažiau sąmoningai – panaudojo daugelis moderniųjų teoretikų bei menininkų. Pakanka vieno, paties

prieštaringiausio pavyzdžio – Joyce'o, kuris savo epifanijų doktriną (daug kas čia perimta iš įvairių postromaninių estetikos koncepcijų) sukūrė, perdirbdamas kūriniuose *Stephen Hero* ir *Portrait* „Angeliškojo daktaro", Tomo Akviniečio grožio postulatus (plg. Eco 1957 ir 1962). Kita vertus, šie tyrinėjimai galėtų pateikti ir keistų išvadų, pavyzdžiui, Maritainas (1920) pradžioje iš pažiūros neotomistine dvasia bandė prikelti viduramžių estetiką, bet vėliau (1953), remdamasis tuo pačiu pagrindu, jis kūrė kūrybinės intuicijos estetiką, kuri labiau dera su hermetiškuoju Renesanso platonizmu nei su scholastų mokymais (plg. Eco 1961).

Tačiau jeigu tokiais bandymais susigrąžinti siekiama tik įrodyti, kad, tarkim, tomistinė *claritas* koncepcija apibūdina ir roko koncertą, ir Pollocko* paveikslą, tada viskas gali pasirodyti pernelyg paprasta. Paprasta ta prasme, kad tai išties tiesa, tačiau tokia tiesa, kaip, tarkim, – visose kultūrose liepsna simbolizuoja karštį. Kiekviena, labai apibendrintai suvokta filosofinė sąvoka gali paaiškinti kokį nors daiktą. Tarkim, aristoteliškoji galios samprata paaiškina ir automobilio veikimo principą, tačiau Aristotelio metafizikos vis dėlto neįmanoma perteikti šiuolaikinės fizikos terminija.

Mūsų istorinės rekonstrukcijos tikslas buvo parodyti, kaip viduramžių pasaulis, jam būdingos ir įtakingos metafizikos, savitos kultūros bei pasaulėžvalgos ribose sugebėjo atsakyti į iškilusius klausimus dėl estetinių fenomenų. Kitaip tariant, istorinė viduramžių (kaip ir kiekvienos kitos) epochos rekonstrukcija turi padėti geriau suprasti tą epochą. Jeigu toks gilesnis išmanymas pagelbės nuodugniau suvokti mūsų epochą (turint omeny, kad istoriografas, bent jau dėl pačios istoriografijos pobūdžio, yra

* Amerikiečių dailininkas abstrakcionistas.

„mūsų", o ne „jų") – tuo geriau. Bet jeigu bandome rašyti viduramžių estetikos istoriją – reikia stengtis atskleisti, kaip mąstė viduramžių žmonės, o ne kaip mąstome ar turėtume mąstyti mes patys.

Ši knyga gana apibendrintai siekė papasakoti nepaprastai savitą istoriją, kuri lotyniškosios viduramžių kultūros rėmuose rutuliojosi nuo pirmojo tūkstantmečio šimtmečių iki vėlyvosios scholastikos. Gyvavo viduramžių estetinė mintis, kitokia nei ankstesniosios, kitokia ir kaip vėlesniųjų amžių, nepaisant to, kad nuolat atsikartodavo tarytum kanonais virtę apibrėžimai ir formuluotės. Ši mintis nebuvo monolitiška ir visąlaik tai vienaip, tai kitaip keitėsi. Nuo pitagoriečių skaičių estetikos, tarsi reakcijos į barbariškųjų laikų netvarką, eita prie Karolingų Renesanso humanistinės estetikos, atidžiai žvelgiančios ir meno vertybes ir į iš antikos paveldėtų grožybių lobį. Iš šios, nusistovėjus politinei tvarkai, išplėtojusi teologinę visatos tvarkos doktriną, estetika, pasibaigus apokaliptinei Tūkstantmečio baimės krizei, virsta kosminės tvarkos filosofija, sugrįžusia prie kiek senesnių paskatų, kurias davė Eriugena, atstovaujantis turtingai ir brandžiai – netgi iki Karolingų depresijos metais – anglosaksų kultūrai. Kol Europa apsisiautė balta bažnyčių mantija (kaip praėjus lemtingajam tūkstantmečiui pasakė Rudolfas Beplaukis), kryžiaus karai išjudino provincialų viduramžių žmogaus gyvenimą, komunų kovos įkvėpė naują pilietinį sąmoningumą, filosofija atsivėrė iš pradžių Gamtos mitui, o paskui konkrečiai natūralių daiktų prasmei, ir grožis tampa nebe abstrakčios tvarkos, bet pavienių daiktų atributu. Laikotarpiu tarp Origeno, tvirtai tikėjusio fiziniu Kristaus bjaurumu, ir tryliktojo šimtmečio teologų, padariusių Kristų grožiu spindinčio meninio atvaizdo prototipu, brandą pasiekia krikščioniškasis etosas, ir užgimsta žemiškosios realybės

teologija. Katedros išreiškia *Summae* pasaulį, kuriame viskas yra savo vietoje – Dievas ir jo angelų pulkai, Apreiškimas ir Paskutinysis Teismas, mirtis, darbai, gamta ir net pats velnias – visa įtraukta į tvarką, kuri juos vertina ir įspraudžia į substancialaus forma išreiškiamos kūrinijos pozityvumo sferą.

Pačioje savo evoliucijos viršūnėje viduramžių civilizacija bando – turėdama omenyje tiek grožį, tiek ir kiekvieną kitą vertybę – aiškia ir visa apimančia formule apibrėžti pastoviąsias daiktų savybes. Tačiau tai pavyksta tiktai po kelių šimtmečių triūso, tikint savo amžinuoju humanizmu. O laikas bėga ir kol filosofija bando užčiuopti daiktų esmę, patirtis ir mokslas rodo, kad ši jau pakito. Sisteminė teorija, neišvengiamai vėluojanti asimiliuoti praktikoje kylančius judėjimus ir įtampas, estetinį politinės ir teologinės tvarkos, *ordo*, vaizdinį baigia formuoti kaip tik tuomet, kai šiai *ordo* jau gresia daug pavojų: nacionalinė savimonė, tautinės kalbos, naujos technologijos, naujasis misticizmo pojūtis, socialiniai neramumai, teorinės abejonės. Atėjo metas, kai Scholastikai, doktrinai apie universalią katalikišką valstybę, kurios konstitucija buvo *Summae*, enciklopedija – katedros, o sostinė – Paryžiaus universitetas, teko stoti priešais tautinėmis kalbomis rašomą poeziją, susidurti su Paryžiaus „barbarus" niekinančiu Petrarka, su naująja erezijų banga, su viduramžių užmirštomis kalbomis rašytų daugiau ar mažiau archajiškų tekstų atradimu, su naujuoju eksperimentiniu, kiekybiškuoju mokslu, su įvairiomis individo ir visuomenės, padorumo ir nepadorumo, palaimos ir nuodėmės, tikrumo ir nerimo koncepcijomis – taigi neišvengiamai su jomis susijusiomis grožio, bjaurumo ir meno idėjomis.

Žinoma, galima būtų parašyti ir estetinių koncepcijų istoriją, kaip jas aiškino penkioliktojo bei šešioliktojo

15.-619

šimtmečių šv. Tomo komentatoriai ir Kontrreformacijos laikų scholastika iki pat Mercier'o bei neoscholastikos estetikos, tačiau tai būtų jau visai kita tema. Įžangoje kritikavome viduramžių apibrėžimo miglotumą, tačiau net ir toks netikslus, jis nubrėžia chronologines ribas, leidžiančias baigti mūsų istoriją.

Bibliografija

Sutrumpinimai

CC	*Corpus Christianorum, series Latina*
CSEL	*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*
PL	*Patrologiae cursus completus, series Latina*
S. Th.	*Summa Theologiae*
Sent.	*In libros Sententiarum Petri Lombardi*

A. Šaltiniai

ADOMAS BELADONA (Adam Pulchrae Mulieris; Adamo di Belladonna)
Liber de intelligentiis, in Baeumker 1908

ALANAS IŠ LILIO (Alanus ab Insulis; Alain de Lille; ca. 1128–1202)
Anticlaudianus, PL 210 (kritinis leid. R. Bossuat, Paris: Vrin, 1955)
De planctu naturae, leid. N. Häring, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1978

ALBERTAS DIDYSIS (Albertus Magnus; 1193–1280)
Super Dionysium de divinis nominibus, leid. P. Simon, Münster: Aschendorff, 1972 (*Opera omnia,* t. XXXVII/1)

ALEKSANDRAS IŠ HALĖS – Jean de la Rochelle – Frater Considerans
Summa theologica, red. Šv. Bonaventūro kolegijos tėvai, Firenze: Quaracchi, 1924–1948

ALKUINAS IŠ JORKO (Alcuinus Turonensis; Alcuine of York; ca. 730–804)
De rhetorica et virtutibus, in Halm 1863

ANONIMAS KARTŪZAS (Anonimus Carthusiensis)
Tractatus de musica plana, in Coussemaker 1864–1876

ŠV. AUGUSTINAS AURELIJUS (Aurelius Augustinus; 354–430)
Opera, in CC 27–57, Turnholt: Brepols, 1954–
Opere di Sant'Agostino, Roma: Città Nuova, 1965–
Confessionum libri XIII, in *Opera*, leid. L. Verheijen, CC 27, 1981
De doctrina christiana, in *Opera*, leid. I. Martin, CC 32, 1962
De ordine, in *Opera*, leid. W.M. Green, CC 29, 1970
De quantitate animae, PL 32
De vera religione, in *Opera*, leid. K.D. Daur, CC 32, 1962
Enarrationes in Psalmos, in *Opera*, leid. E. Dekkers ir I. Fraipont, CC 38–40, 1956
Epistulae, leid. A. Goldbacher, CSEL 34/1–2, 44 ir 57, Wien–Leipzig: Tempsky-Freytag, 1895–1911

BALDUINAS KENTERBERIETIS (Balduinus Cantuariensis; Baldwin of Canterbury)
Tractatus de beatitudinibus evangelicis, PL 204

BEDA GARBINGASIS (Beda Venerabilis; ca. 672–735)
De arte metrica, PL 90
De schematibus et tropis, in Halm 1863

ŠV. BERNARDAS KLERVIŠKIS (Bernard de Clairvaux; 1090–1153)
Apologia ad Guillelmum abbatem, PL 182 (krit. leid. in S. *Bernardi Opera*, t. III, leid. J. Leclercq, H.M. Rochais, Roma: Ed. Cistercienses, 1963)
Sermones super Cantica Canticorum, in S. Bernardi *Opera*, t. I–II, leid. J. Leclercq, C.H. Talbot, H.M. Rochais, Roma: Ed. Cistercienses, 1957–1958

BOECIJUS, ANICIJUS MANLIJUS SEVERINAS (Anicius Manlius Severinus Boethius (Boetius); ca. 480–524)
Consolatio Philosophiae, leid. L. Bieler, in CC 94, 1957
De musica libri quinque, PL 63 (*De institutione musicae*, leid. Friedlein, Leipzig: Teubner, 1867 – pakartotinis leid. Frankfurt a. M.: Minerva, 1966–)

ŠV. BONAVENTŪRAS (Bonaventura da Bagnoregio; 1221–1274)
Itinerarium mentis in Deum, in *Opera theologica selecta*, t. V, leid. A. Sépinski, Firenze: Quaracchi, 1964

Libri I, II, III, IV Sententiarum, in *Opera Theologica selecta*, t. I–IV, leid. L.M. Bello, 1934–1949

BRUNO, GIORDANO (1548–1600)
De Magia, in *Opera latine conscripta*, Napoli–Firenze, 1879–1891, III, p. 395–454

CENNINO CENNINI
Il Libro dell'arte, leid. Simi, Lanciano: Carabba, 1913

DANTE, ALIGHIERI (1265–1321)
Epistola XIII, in D. Alighieri, *Opere minori*, t. II, *Epistole*, red. A. Frugoni ir G. Brugnoli, Milano–Napoli: Ricciardi, 1979

DOMENIKAS GUNDISALVIS (Dominicus Gundisalvus *arba* Gundissalinus; Domenico Gundissalvi)
De divisione philosophiae, leid. L. Baur, Münster: Aschendorff, 1903

FILIPAS KANCLERIS (Filipo il Cancelliere; ?–1236)
Summa de bono, leid. R. Wicki, Bern, 1985

GALFRIDAS IŠ VINSAUF (Galfridus de Vino Salvo)
Poetria nova, in Faral 1924

GILBERTAS IŠ HOYT (Gillebertus de Hoilandia; Gilbert de Hoyt; ?–1172)
Sermones in Canticum Salomonis, PL 184

Gvidas I (Guido Abbas; Guigo I; „Grand Chartreuse" abatas; 1083–1136)
Annales ordinis Carthusiensis sive Consuetudines, PL 153 (krit. leid. in *Sources Chrétiennes* 313, Paris: Éd. du Cerf, 1984)

HILDEGARDA VON BINGEN (1098–1179)
Liber divinorum operum simplicis hominis, PL 197

HILDUINAS IŠ SAINT DENYS (?–844)
Pseudodionisijo Aeropagiečio traktato *Apie dieviškus vardus* vertimas į lotynų kalbą (ca. 823) in *Dionysiaca*, žr. Jonas Saracėnas

HONORIJUS AUGUSTODUNIETIS (Honorius Augustodunensis; Honorius d'Autun)
Gemma animae, PL 172
Liber duodecim quaestionum, PL 172

HUKBALDAS IŠ SAINT AMANDO (Hugh de Saint Victor; ca. 840–ca. 930)
Musica enchiriadis, in Gerbert 1784 (ir PL 132)

HUGONAS VIKTORIŠKIS (Hugh de Saint Victor; ?–1141)
De Scripturis et scriptoribus sacris praenotatiunculae, PL 175
De tribus diebus, PL 176 (kaip traktato *Didascalicon* VII knyga)
Didascalicon de studio legendi, PL 176 (*Eruditionis didascalicae libri septem*; leid. C.H. Buttimer, Washington: The Catholic Univ. of America, 1939)
In hierarchiam coelestem expositio, PL 175
Soliloquium de arrha animae, PL 176

IZIDORIUS SIVILIETIS (Isidorus Hispalensis *arba* Portugalensis; 560–636)
Entymologiarum sive originum libri XX, leid. W.M. Lindsay, Oxford: Clarendon Press, 1911
Sententiarum libri tres, PL 83

JEHUDA LEVIS (Jehudah Levi; 1070/75–?)
Liber Cosri, pirmasis vertimas į lotynų kalbą su paraleliu hebrajišku tekstu, red. J. Buxtorf, Basel: Decker, 1660

JONAS DUNSAS ŠKOTAS (Johannes Duns Scotus; ca. 1265–1308)
Ordinatio I, leid. Commissione Scotistica, t. I, Prol., d. 1–3, Città del Vaticano: Tip. Poliglotta Vaticana, 1950

JONAS SARACĖNAS (Johannes Saracenus; Ibn Dahut)
Pseudodionisijo Aeropagiečio (ca. 1160) traktato *Apie dieviškus vardus* vertimas į lotynų kalbą, in *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. I, Bruges: Desclée de Brouwer, 1937

JONAS SOLSBERIETIS (Johannes Saresberiensis; John of Salisbury; 1110/20–1180)
Metalogicus, in *Opera omnia*, t. V, leid. J.A. Giles, Oxford: Parker, 1948

JONAS ŠKOTAS ERIUGENA (Johannes Scotus Eriugena; 800/15–ca. 870)
De divisione naturae libri quinque, PL 122 (I–III kn. krit. leid.; red. I.P. Sheldon-Williams ir L. Bieler, Dublin: The Dublin Inst. for Advanced Studies, 1968, 1972 ir 1981)

KASIODORAS, MARKAS AURELIJUS (Marcus Aurelius Cassiodorus; ca. 485–ca. 580)
De artibus et disciplinis liberalium litterarum (*Institutionum liber II*), PL 70

KONRADAS IŠ HIRŠAU (Konrad von Hirschau; ca. 1070–?)
Dialogus super auctores, leid. R.B.C. Huygens, Leiden: Brill, 1970

LULIJUS, RAIMONDAS (Raimondus Lullus *arba* Raimundus Lulius; katal. Ramon Llull; 1235–1315)
Opera, Strasburg: Zetzner, 1598 (taip pat *Opera latina*, CC, Continuatio Mediaevalis, 32–39 ir 75–76)

MARSILIO, FICINO (1433–1499)
Sopra lo amore, leid. Rensi, Lanciano: Carabba, 1914

OTLOHAS IŠ SANT EMERAMO (Othlonus *arba* Othlohus Frisingensis, monachus S. Emmerammi; ca. 1010–1070)
Dialogus de tribus quaestionibus, PL 146

PSEUDODIONISIJAS AEROPAGIETIS (Pseudo Dionysius Aeropaghitus)
De coelesti hierarchia, in *Dionysiaca. Recueil donnant l'ensemble des traductions latines des ouvrages attribués au Denys de l'Aréopage*, t. II, Bruges: Desclée de Brouwer, 1937
De divinis nominibus, in *Dionysiaca*, op. cit. (žr. Jonas Saracėnas), t. I
Theologia mistica, in *Dionysiaca*, op. cit., t. I

RIČARDAS VIKTORIŠKIS (Richard de Saint Victor; ?–1173)
Benjamin major (*De gratia contemplationis libri quinque*), PL 196

ROBERTAS LINKOLNIŠKIS (Robertus Lincolniensis; Roberto Grosseteste; 1168/75–1253)
Commentaire sur les „Noms divins", in Pouillon 1946, 319–322 (rankraštis Paryžiuje, Bibl. nat. lat. 1620, I skyriaus transkripcija išspausdinta Ruello 1959 priede)
Commentaire sur l'Hexaëmeron, in Pouillon 1946, 322–323 (krit. leid., *Hexaëmeron*, leid. R.C. Dales and S. Gieben, London: Oxford Univ. Press, 1982)
De luce, in Baur 1912

SUGERIJUS IŠ SAINT DENIS (1081–1151)
Liber de rebus in administratione sua gestis, PL 186 (leid. su lotynišku tekstu ir paraleliu anglišku vertimu in Panofsky 1946)

TEODULFAS ORLEANIETIS (Teodulphe d'Orléans; ?–821)
Libri Carolini, PL 98

TEOFILIS (Teophilus)
Schedula diversarum artium, in Ilg 1874

ŠV. TOMAS AKVINIETIS (1225Ł6–1274)
Opera omnia, iussu impensaque Leonis XIII p.m. edita, Roma: Commissio Leonina, 1882–

De mixtione elementorum, in *Opera omnia*, t. XLIII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma: Ed. di S. Tommaso, 1976

De principis naturae ad fratrem Sylvestrum, in *Opera omnia*, t. XLIII, op. cit.

In duodecim libros Metaphysicorum Aristotelis expositio, red. R. Spiazzi, Torino: Marietti, 1950

In librum beati Dionysii De divinis nominibus expositio, red. C. Pera, Torino–Roma: Marietti, 1950

In octo libros Physicorum Aristotelis expositio, red. P.M. Maggiolo, Torino–Roma: Marietti, 1954

Quaestiones disputatae de veritate, in *Opera omnia*, t. XXII, leid. A. Dondaine, Roma: Ed. di S. Tommaso, 1970–1976

Quaestiones quodlibetales, red. R. Spiazzi, Torino–Roma: Marietti, 1949

Scriptum super librum Sententiarum Magistri Petri Lombardi, leid. P. Mandonnet, M.F. Moos, 4 t., Paris: Lethielleux, 1929–1947

Sentencia libri de anima, leid. R.A. Gauthier, *Opera omnia*, t. XLV/1, Roma–Paris: Commissio Leonina-Vrin, 1984

Summa contra Gentiles, in *Opera omnia*, t. XIII–XV, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1918–1930

Summa theologiae, in *Opera omnia*, t. VIII–XII, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1882–1906 (perspausdinta in 6 t., red. P. Caramello, Torino–Roma: Marietti, 1948)

ULRICHAS STRASBURGIŠKIS (?–1277)

Liber de summo bono II, tr. 3, c. 5, in Pouillon 1946, p. 327–328

VILHELMAS DURANDAS (Guillelmus Duranti Speculator; William Durandus; ca. 1231–1296)

Rationale divinorum officiorum, Lione: Giunti, 1562

VILHELMAS IŠ AUVERGNE (Guillelmus de Alvernia ca. 1198–1249)

Tractatus de bono et malo, in Pouillon 1946, 315–319 (krit. leid. ir red. J.R. O'Donnell, in *Medieval Studies*, 8, 1946 (*De bono*) ir 16, 1954 (*De malo*))

VILHELMAS IŠ CONCHES (Guillaume de Conche; ca. 1080–1145)

Dragmaticon (it. vert. *Dialogo di filosofia*, Piccard-Parra parengtas tekstas (1943), in *Il divino e il megacosmo*: Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres, red. E. Maccagnolo, Milano: Rusconi, 1980)

Glosae super Platonem, leid. E. Jeauneau, Paris: Vrin, 1965

VILHELMAS OCKHAMAS (William of Ockham; ca. 1280–1348)
Quodlibeta septem, in *Opera Theologica*, t. IX, leid. C. Wey, St. Bonaventure, N.Y.: St. Bonaventure Univ., 1980
Scriptum in librum primum Sententiarum. Ordinatio, in *Opera Theologica*, t. I–IV, leid. G. Gál, S. Brown, F. Kelley, St. Bonaventure, N.Y.: St. Bonaventure Univ., 1967–1979

VILLARD DE HONNECOURT
Livre de portraiture, in Hahnloser 1935

VINCENTAS IŠ BEAUVAIS (ca. 1190–1264)
Speculum maius, 4 t. (I, *naturale*; II, *doctrinale*; III, *morale* – spurio–; IV, *historiale*), Douai, B. Belleri, 1624 (naujas fotografuotinis leid. Graz: Akademische Druck-Verlagsanstalt, 1965)

WITELO *ARBA* VITELLIONE (1220/30–?)
De perspectiva, in Baeumker 1908

B. Studijos

AA. VV.
Towards a Medieval Aesthetics, in *Viator 6*, 1975

AA. VV.
Simboli e simbologia nell'Alto Medioevo (Spoleto, 1975, balandžio 3–9), Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1976

AA. VV.
L'érotisme au moyen âge: Études présentés au III[e] Colloque de l'Institut d'études médiévales, leid. B. Roy, Montréal: L'Aurore, 1977

AA. VV.
Sopra la volta del mondo. Onnipotenza e potenza assoluta di Dio tra Medioevo e età moderna, Bergamo: Lubrina, 1986

ALESSIO, F.
„Per uno studio sull'ottica del Trecento", in *Studi Medievali*, s. 3, 2, p. 444–504 (perleista in *La filosofia e le „artes mechanicae" nel secolo XII. Per uno studio sull'ottica del Trecento*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1984), 1961

ANTONI, C., MATTIOLI, R.
Cinquant'anni di vita intelletuale italiana, Napoli: Ed. Scientifiche Italiane, 1950; 2-as leid. 1966

ASSUNTO, R.

La critica d'arte nel pensiero medioevale, Milano: Il Saggiatore, 1961

Die Theorie des Schönen im Mittelalter, Köln: DuMont, 1963

Ipotesi e postille sull'estetica medievale con alcuni rilievi su Dante teorizzatore della poesia, Milano: Marzorati, 1975

AUERBACH, E.

„Figura", in *Neue Dantenstudien*, Istanbul Schriften 5, 1944 (it. vert. *Studi su Dante*, Milano: Feltrinelli, 1963)

AZZARO, G.

Durando di Mende, Catania: Edigraf, 1968

BACHTIN, M.

L'opera di Rabelais e la cultura popolare, vertimas į italų kalbą, Torino: Einaudi, 1979

BAEUMKER, C.

Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des XIII Jahrhunderts, Műnster, 1908

BALTRUSAITIS, J.

Le Moyen Âge, Paris: Colin, 1955

Réveils et prodiges. Le gothique fantastique, Paris: Colin, 1960

BARISONE, E. (leid.)

John Mandeville, *Viaggi*, Milano: Il Saggiatore, 1982

BARON, R.

„L'estétique de Hugues de St. Victor", in *Les études philosophiques*, 3

BATTISTI, E.

Rinascimento e barocco, Torino: Einaudi, 1960

BAUR, L.

Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln, Műnster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912

BAYER, R.

Histoire de l'esthétique, Paris: Colin, 1961

BECHMAN, R.

Les racines des cathédrales, Paris: Payot, 1981 (it. vert. *Le radici delle cattedrali*, Casale Monferrato: Marietti, 1984)

BEONIO-BROCCHIERI FUMAGALLI, M.T.

Le enciclopedie dell'Occidente medievale, Torino: Loescher, 1981

„Più cose in cielo e in terra", in AA. VV. 1986, 1986

BETTONI, E.
Duns Scoto filosofo, Milano, Vita e pensiero, 1966
S. Bonaventura da Bagnoregio. Gli aspetti filosofici del suo pensiero, Milano: Vita e pensiero, 1973

BIANCHINI, R. (red.)
Romanzi medievali d'amore e d'avventura, Roma: Casini, 1957

BIOLEZ, J.
St. Thomas et les Beaux-Arts, Louvain, 1896

BIONDOLILLO, F.
Breve storia del gusto e del pensiero estetico, Messina: Principato (cap. II), 1924

BIZZARRI, R.
„Abbozzo di una estetica secondo i principi della Scolastica", in *Rivista Rosminiana*, 32, 1938.

BOLOGNA, C.
„Introduzione", *Liber monstrorum – Libro delle mirabili difformità*, Milano: Bompiani, 1977

BORGESE, G.A.
„Sommario di storia della critica letteraria dal Medioevo ai nostri giorni", in P*oetica dell'unità*, Milano: Mondadori, 1952

BOSANQUET, B.
A History of Aesthetics, London: Swan Sonnenschein & Co. (cap. IV), 1904

BULLONGHI, A.
„St. Thomas and Music", in *Dominican Studies*, 1951

BURBACH, H.J.
Studien zur Musikanschauung des Thomas von Aquin, Regensburg: Bosse, 1966

CALLAHAN, L.
A Theory of Aesthetics according to the Principles of St. Thomas of Aquino, Washington, 1927

CAMPORESI, P.
L'Europa dei vagabondi, Torino: Einaudi, 1973
Il paese della fame, Bologna: Il Mulino, 1978

CAPITANI, O. (red.)
Medioevo ereticale, Bologna: Il Mulino, 1977

CARREGA, A., NAVONE, P.
Le proprietà degli animali. Bestiario moralizzato di Gubbio, Libellus de natura animalium, Genève: Costa & Nolan, 1983

CATTIN, G.
Storia della musica, t. I: *Il medioevo,* Torino: E.D.T., 1979

CAZENAVE, A.
„*Pulchrum et formosum,* notes sur le sentiment du beau au moyen âge", in *Philologie et histoire jusqu'à 1610. Études sur la sensibilité au moyen âge*: Actes du 102e Congrès national des Sociétés Savants, Limoges, 1977, Paris: Bibliothèque Nationale, 1979

CERVI, A.M.
Introduzione all'estetica neoplatonica, Roma: S.A.P.I., 1951

CHAILLEY, J.
Histoire musicale du moyen âge, Paris: Presses Univ., 1950

CHENU, M.-D.
„*Imaginatio.* Note de lexicographie philosophique", in *Miscellanea Mercati,* Roma, 1946
Introduction à l'étude de Saint Thomas d'Aquin, Paris: Vrin, 1950 (it. vert. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina, 1953)

COCCHIARA, G.
Il mondo alla rovescia, Torino: Einaudi, 1963

COHN, N.
The Pursuit of Millennium, London: Secker, 1957 (it. vert. *I fanatici dell'apocalisse,* Milano: Comunità, 1965)
Europe's Inner Demons, London: Heinemann, 1975

COMBARIEU, J.
Histoire de la musique, 6-as leid., Paris: Colin, 1938

COMPAGNON, A.
La seconde main, Paris: Seuil, 1979

COMPARETTI, D.
Virgilio nel Medioevo, 2-as leid., Firenze: La Nuova Italia, 1955

COOMARASWAMY, A.K.

„Medieval Aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg", in *Art Bulletin*, 17, 1935

„St. Thomas on Dionysius and Note Relation of Beauty to Truth", in *Art Bulletin*, 20, 1938

The Transformation of Nature in Art, 2-as leid., New York, 1956

CORTI, M.

Dante a un nuovo crocevia, Firenze: Società Dantesca Italiana-Libreria Commissionaria Sansoni, 1981

CORVINO, F.

Bonaventura da Bagnoregio francescano e pensatore, Bari: Dedalo, 1980

COULIANO, I.P.

Eros et magie à la Renaissance, Paris: Flammarion, 1984 (it. vert. *Eros e magia nel Rinascimento*, Milano: Il Saggiatore, 1987)

COUSSEMAKER, E.

Script*orum de musica medii aevi nova series*, 4 t., Paris: Durand et Pedonne Mauriel, 1864–1876

CRANE, R.S. (leid.)

Critics and Criticism, Chicago: University of Chicago Press, 1952

CREUZER, G.F.

Symbolik und Mythologie der alten Völker, Leipzig: Leske, 1919–23 (it. vert. in AA. VV., *Dal simbolo al mito*, Milano: Spirali, 1983)

CROCE, B.

Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia, 10-as leid., Bari: Laterza, d. II: *Storia*, 1958

CURTIUS, E.R.

Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern: Francke, 1948

CZAPIEWSKI, W.

Das Schöne bei Thomas von Aquin, Freiburg–Basel–Wien: Herder, 1964

DAL PRA, M.

Scoto Eriugena, Milano: Bocca, 1941; 2-as leid. 1951

D'ALVERNY, M.T.
„Le cosmos symbolique du XII^{e} siècle", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 20, 1953

DAMERINI, A. (red.)
Boezio, Pensieri sulla musica, Firenze: Fussi, 1949

DE BRUYNE, E.
Études d'esthétique médiévale, 3 t., Brugge: De Tempel, 1946
L'esthétique du moyen âge, Louvain: Édition de l'Institut Supérieur de Philosophie, 1947

DE CHAMPEAUX, G., STERCKX, S.
Introduction au monde des symboles, St. Léger Vauban: Zodiaque, 1972 (it. vert. *I simboli del Medioevo*, Milano: Jaca Book, 1981)

DE LUBAC, H.
Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture, Paris: Aubier, 1959–1964 (it. vert. *Esegesi medievale*, Roma: Paoline, 1972, 2 t.)

DE MUNNYNCK, M.
„L'esthétique de St. Thomas", in AA. VV., *S. Tommaso d'Aquino*, Milano: Vita e Pensiero, 1923

DE TONQUÉDEC, J.
Questions de cosmologie et de physique chez Aristote et St. Thomas, Paris: Vrin, 1950

DE WULF, M.
Études sur l'esthétique de St. Thomas, Louvain, 1896

DE ZURKO, R.
„Alberti's Theory of Form and Function", in *Art Bulletin*, 38, 1957

DUBY, G.
L'An Mil, Paris: Julliard, 1967 (it. vert. *L'anno Mille, storia religiosa e psicologia collettiva*, Torino: Einaudi, 1976)
Saint Bernard et l'art cistercien, Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1976 (it. vert. *San Bernardo e l'arte cistercense*, Torino: Einaudi, 1982)

DYROFF, A.
„Über die Entwicklung und den Wert der Ästhetik des Thomas von Aquin", in *Archiv für systematischen Philosophie und Soziologie*, 33, 1929

ECO, U.
Il problema estetico in San Tommaso, Torino: Edizioni di Filosofia (2-as pataisytas leidimas *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino,* Milano: Bompiani, 1970), 1956
„Poetica ed estetica in J. Joyce", in *Rivista di estetica,* 2, 1957
„Problemi di estetica indiana", in *Rivista di estetica,* 3, 1958 (taip pat in Eco 1968)
„Storiografia medievale e estetica teorica", in *Filosofia*, 1961 (taip pat in Eco 1968)
Le poetiche di Joyce, Milano: Bompiani, 1962
La definizione dell'arte, Milano: Mursia, 1968
Semiotica e filosofia del linguaggio, Torino: Einaudi, 1984
„L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno", in *Sugli specchi e altri saggi,* Milano: Bompiani, 1985

FAGGIN, G.
Meister Eckhart, Milano: Bocca, 1946
Il pensiero di S. Agostino, Milano: Bocca, 1962

FARAL, E.
Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge, Paris: Champion, 1924 (naujas fotografuotinis leid. Genève–Paris: Slatkine-Champion, 1982)

FEDERICI VESCOVINI, G.
Studi sulla prospettiva medievale, Torino: Giappichelli, 1965

FESTUGIÈRE, A.-J.
La révelation d'Hermes Trismegiste, 3 t., Paris: Les Belles Lettres, 1983

FILORAMO, G.
L'attesa della fine. Storia della Gnosi, Bari: Laterza, 1983

FOCILLON, H.
Art d'Occident, Paris: Colin, 1947
L'an mil, Paris: Colin, 1952

FOUCAULT, M.
Les mots et les choses, Paris: Gallimard, 1966 (it. vert. *Le parole e le cose,* Milano: Rizzoli, 1967)

FRANCESCHINI, E.
„La Poetica di Aristotele nel secolo XII", in *Atti dell'Istituto Veneto,* 1935

„Ricerche e studi su Aristotele nel Medioevo latino", in AA. VV., *Aristotele*, Milano: Vita e Pensiero, 1956

GARFAGNINI, G.C.
Cosmologie medievali, Torino: Loescher, 1978

GARIN, E.
Medioevo e rinascimento, Bari: Laterza, 1954

GERBERT, M.
De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus, St. Blasien, 1774
Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum, 3 t., St. Blasien, 1784

GETTO, G.
„Poesia e teologia nel *Paradiso* di Dante", in *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze: Sansoni, 1947

GHISALBERTI, A.
Guglielmo di Ockham, Milano: Vita e pensiero, 1972
Introduzione a Guglielmo di Ockham, Roma–Bari: Laterza, 1976
„Onnipotenza divina e contingenza del mondo in Guglielmo di Ockham", in AA. VV. 1986

GHYKA, M.
Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilization occidentale, 2 t., Paris: Gallimard, 1931

GILBERT, K., KUHN, H.
A History of Esthetics, Bloomington: Indiana Univ. Press (cap. V), 1954

GILBY, T.
Poetics Experience. An Introduction to Thomist Aesthetics, New York, 1934

GILSON, E.
Dante et la philosophie, Paris: Vrin, 1939
Introduction à l'étude de Saint Augustin, Paris: Vrin, 1943a (it. vert. Casale Monferrato: Marietti)
La philosophie de Saint Bonaventure, Paris: Vrin, 1943[b]
L'esprit de la philosophie médiévale, Paris: Vrin, 1944 (it. vert. *Lo spirito della filosofia medievale*, Brescia: Morcelliana, 1969)
Le thomisme, Paris: Vrin, 1949
Jean Duns Scot. Introduction à ses positions fondamentales, Paris: Vrin, 1952[a]

La philosophie au moyen âge. Des origines patristiques à la fin du XIV[e] *siècle*, 2-as leid., Paris: Payot, 1952[b] (it. vert. *La filosofia nel Medioevo dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*, Firenze: La Nuova Italia, 1973)

Peinture et réalité, Paris: Vrin, 1958

Introduction aux arts du beau, Paris: Vrin, 1963

GLUNZ, H.H.

Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters, Bochum-Langendreer: Pöppinghaus, 1937

GREGORY, T.

Anima mundi, Firenze: Sansoni, 1955

Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi, Firenze: Le Monnier, 1963

GUGLIELMINETTI, M. (leid.)

Jacopo da Sanseverino, *Libro piccolo di Meraviglie*, Milano: Serra e Riva, 1985

GUIDUBALDI, E.

Dal „De luce" di Roberto Grossatesta all'islamico „Libro della Scala". Il problema delle fonti arabe una volta accettata la mediazione oxoniana, Firenze: Olschki, 1978

GUIFFREY, J.

Inventaire de Jean de Berry, 2 t., Paris, 1894–1896

HAHNLOSER, H.R. (leid.)

Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches, ms. fr. 19093 der Pariser Nationalbibliothek, Wien: Schroll, 1935

HALM, C. (leid.)

Rhetores latini minores, Leipzig: Teubner, 1863

HASKINS, C.

The Renaissance of the Twelfth Century, Cambridge, 1927 (it. vert. Bologna: Il Mulino, 1972)

HAUSER, A.

Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, München: Beck, 1953 (it. vert. *Storia sociale dell'arte*, Torino: Einaudi, 1955; perspausdino P.B.E., 1967)

HOLLANDER, R.

„Dante theologus-poeta", in *Studies in Dante*, Ravenna: Longo, 1980

HOLMYARD, E.J.
Alchemy, Hardmondsworth: Penguin, 1957 (it. vert. *Storia dell'alchimia*, Firenze: Sansoni, 1959)

HOLT, E.G. (leid.)
A Documentary History of Art, t. I: *The Middle Ages and the Renaissance*, New York: Doubleday Anchor Books, 1957

HUIZINGA, J.
Herfsttij der Middeleeuwen, Haarlem, 1919 (it. vert. *Autunno del Medioevo*, Firenze: Sansoni, 1942, naujas leid. 1955)

ILG, A.
Quellenschriften für Kunstgeschichte, Wien, 1874

JAEGER, W.
Humanism and Theology, Milwaukee: Marquette Univ. Press, 1943 (it. vert. *Umanesimo e teologia*, Milano: Ed. della Corsia dei Servi, 1958)

KAPPLER, C.
Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge, Paris: Payot, 1980. (it. vert. Firenze: Sansoni, 1983)

KOVACH, F.J.
Die Ästhetik des Thomas von Aquin, Berlin, De Gruyter, 1961
„The Transcendentality of Beauty in Thomas Aquinas", in *Die Metaphysik in Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung*, Berlin: De Gruyter,1963, p. 389–392
„The Role of Nature in the Aesthetics of St. Thomas Aquinas", in *La filosofia della natura nel Medioevo*, Milano: Vita e Pensiero,1966, p. 502–508
„Divine and Human Beauty in Duns Scotus' Philosophy and Theology", in *Deus et homo ad mentem I. Duns Scoti*, Roma: Societas Internationalis Scotistica, 1972, p. 445–459

LADNER, G.B.
„Medieval and Modern Understanding of Symbolism, a Comparison", in *Speculum*, 54, 1979

LECLERCQ, J.
„Le commentaire de Gilbert de Stanford sur le Cantique des Cantiques", in *Analecta Monastica*, 1ª serie, Città del Vaticano: Libreria Vaticana (*Studia Anselmiana* XX), 1948

L'amour des lettres et le désir de Dieu, Paris: Les Éditions du Cerf, 1957 (it. vert. *Cultura umanistica e desiderio di Dio,* Firenze: Sansoni, 1983) „The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth", in *Mittellateinisches Jahrbuch,* 16, 1981

LE GOFF, J.

La civilization de l'Occident médiéval, Paris: Arthaud, 1964 (it. vert. *La civiltà dell'Occidente medievale,* Firenze: Sansoni, 1969, ir Torino: Einaudi, 1981)

LORETI, I.

„Simbolica dei numeri nella ‚Expositio Psalmorum' di Cassiodoro", in *Vetera Christianorum,* 16, 1979

LOVEJOY, A.O.

The Great Chain of Being, Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1936 (it. vert. *La grande catena dell'essere,* Milano: Feltrinelli, 1966)

LUTZ, E.

„Die Ästhetik Bonaventuras", in *Festgabe zum 60. Geburtstag Clem. Baeumker,* Münster, 1913

MACCAGNOLO, E.

„Introduzione", in *Il divino e il megacosmo*: Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres, Milano: Rusconi, 1980

MÂLE, E.

L'art religieux du XIII[e] siècle, 7-as leid., Paris: Colin, 1931 *L'art religieux du XII[e] siècle,* 4-as leid., Paris: Colin, 1941

„Le portail de Senlis", in *Arts et artistes du Moyen Âge,* Paris: Colin, 1947

MANDONNET, P.

„Chronologie des questions disputées de saint Thomas d'Aquin", in *Revue Thomiste,* 23, 1928

MANFERDINI, T.

L'estetica religiosa in S. Agostino, Bologna: Zanichelli, 1969

MARC, A.

„Métaphysique du Beau", in *Revue Thomiste,* LIX, t. 51, 1951

MARITAIN, J.

Art et Scolastique, Paris: Art Catholique, 1920 (it. vert. Brescia: Morcelliana, 1980) *Creative Intuition in Art and Poetry,* New York, 1953 (it. vert. Brescia: Morcelliana, 1958)

MARMO, C.
„Ontologia e semantica nella logica di Duns Scoto", in *Annali di discipline filosofiche,* 3, 1981–1982

MARROU, H.I.
Saint Augustin et la fin de la culture antique, 4-as leid., Paris: Boccard, 1958 (it. vert. *S. Agostino e la fine della cultura antica,* Milano: Jaca Book, 1987)

MASSERA, G.
Severino Boezio e la scienza armonica tra l'antichità e il Medio Evo, Parma: Studium Parmense, 1976

MCEVOY, J.
„The Methaphysics of Light in the Middle Ages", in *Philosophical Studies,* (Dublin) 26, 1979

MCINERNY,R.M.
The Logic of Analogy. An Interpretation of St. Thomas, The Hague: M. Nijhoff, 1961

MCKEON, R.
„Rhetoric in the Middle Ages", „Poetry and Philosophy in the Twelfth Century", in Crane 1952

MENÉNDEZ Y PELAYO, M.
Historia de las ideas estéticas en España, Madrid: Perez Dubrull, 1883

MEYVAERT, P.
„The Authorship of the *Libri Carolini.* Observations Prompted by a Recent Book", in *Revue Bénédictine,* 89, 1979

MIELE, F.
Teoria e storia dell'estetica, Milano: Mursia, 1965

MINUTO, F.
„Preludi di una storia del bello in Ugo di San Vittore", in *Aevum,* 26, 1952

MONTANO, R.
„Estetica medioevale", in *Delta,* nr. 1, 1952
„Introduzione ad un'estetica del Medioevo", in *Delta,* nr. 5, 1953
„L'estetica nel pensiero cristiano", in *Grande Antologia Filosofica,* t. V, Milano: Marzorati, 1954

„L'estetica del Rinascimento e del Barocco", in *Grande Antologia Filosofica*, t. XI, Milano: Marzorati, 1964

MORTET, V.
Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, Paris: Picard, 1911–1929

MULLER, W.
Das Problem der Seelenschönheit im Mittelalter, Berlin, 1926

MUMFORD, L.
The Condition of Man, New York: Harcourt, 1944 (it. vert. *La condizione dell'uomo*, Milano: Comunità, 1957)

MURPHY, J.J.
Rhetoric in the Middle Ages, Berkeley–Los Angeles: California Univ. Press, 1974 (it. vert., red. V. Licitra, Napoli: Liguori, 1983)

NARDI, B.
Dante e la cultura medievale, Bari: Laterza, 1942 (naujas leid. 1985)
„Studi di storia della filosofia medievale", in Antoni-Mattioli, I, 1950

NORDENFALK, C.
„L'enluminure", in *Le haut moyen âge*, Skira, 1957

OBERTELLO, L.
„Motivi dell'estetica di Boezio", in *Rivista di Estetica* 12, 1967
„Introduzione", in Boezio Severino, *La consolazione della filosofia. Gli opuscoli teologici*, Milano: Rusconi, 1979

PANOFSKY, E.
Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der klteren Kunsttheorie, Leipzig–Berlin: Teubner, 1924 (it. vert. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze: La Nuova Italia, 1952)
Abbot Suger in the Abbey Church of St. Denis and Its Art Treasures. Edited, translated and annotated, Princeton: Princeton Univ. Press, 1946, 2-as leid. 1973
Meaning in the Visual Arts, New York: Doubleday, 1955 (it. vert. *Il significato nelle arti visive*, Torino: Einaudi, 1962)
Gothic Architecture and Scholasticism, London: Thames, 1957

PARÉ, G.
Les idées et les lettres au XIII^e siècle. Le „Roman de la Rose", Montréal: Le Centre de Psychologie et de Pédagogie, 1947

PARÉ, G., BRUNET, O., TREMBLAY, P.

La renaissance du XIIe siècle. Les écoles et l'enseignement, Paris–Ottawa: Vrin-Inst. Études Médiévales, 1933

PÉPIN, J.

Mythe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes, Paris: Montaigne, 1958

Dante et la tradition de l'allégorie, Montréal–Paris: Inst. d'Études Médiévales–Vrin (Conférence Albert le Grand, Montréal, 1969), 1970

PHELAN, G.B.

„The Concept of Beauty in St. Thomas Aquinas", in *Selected Papers,* Toronto: Pont. Inst. of Med. Stud., 1967

PICCARD-PARRA, C.

Guillaume de Conches et le „Dragmaticon Philosophiae", disertacija, Nogent-le-Rotrou: École Nat. des Chartres, 1943

PLEBE, A.

Estetica, Firenze: Sansoni, 1965

POUILLON, H.

„Le premier traité des propriétés transcendantales", in *Revue Néoscolastique de Philosophie,* 41, 1939

„La beauté, propriété transcendantale chez les Scolastiques (1220–1270)", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen ňge,* 15, 1946

RANDI, E.

Il sovrano e l'orologiaio, Firenze: La Nuova Italia, 1986

RAYNAUD DE LAGE, G.

Alain de Lille, poète du XIIe siècle, Paris–Montréal, 1951

RÉAU, L.

„L'influence de la forme sur l'iconographie de l'art médiéval", in *Formes de l'art, formes de l'esprit,* Paris: P.U.F., 1951

Iconographie de l'art chrétienne. Introduction, Paris: Presses Univ., 1955

RICHÉ, P.

„Trésors et collections d'aristocrates laÿques carolingiens", in *Cahiers archéologiques,* 22, 1972 (taip pat in *Instruction et vie religieuse dans le haut Moyen ňge,* London: Variorum Reprints, 1981)

RIEDL, C.C.
Grosseteste on Light, Milwaukee, 1942

RIEGL, A.
Spätrömische Kunstindustrie, Wien: Druck und Verlag der Österr. Staatsdruckerei, 1901 (it. vert. *Arte tardonomana*, Torino: Einaudi, 1959)

RIGGI, C.
„Il simbolismo dionisiano dell'estetica teologica", in *Salesianum*, 32, 1970

RODRIGUEZ, M.T.
„Aspectos de estética carolingia", in *Revista portuguesa de filosofia*, 2, 1957

ROLAND-GOSSELIN, M.D.
„Peut-on parler d'intuition intellectuelle dans la philosophie thomiste?", in *Philosophia perennis*, Regensburg: Habbel, 1930

ROSSI, P.
„Introduzione", Roberto Grossatesta, *Metafisica della luce:* Opuscoli filosofici e scientifici, Milano: Rusconi, 1986

ROSTAGNI, A.
„Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi", in *Scritti minori. Aesthetica*, Torino: Bottega d'Erasmo, 1955

ROUGEMONT, D. DE
L'amour et l'Occident, Paris: Plon, 1939 (it. vert. *L'amore e l'Occidente*, Milano: Rizzoli, 1977)

RUELLO, F.
„La *Divinorum nominum reseratio* selon Robert Grosseteste et Albert le Grand", in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 34, 1959

SAINTSBURY, G.
History of Criticism, London, 1902

SANTINELLO, G.
Il pensiero estetico di Niccolò Cusano, Padova: Liviana, 1958

SCHLOSSER-MAGNINO, J.
Die Kunstliteratur, Wien: Schroll , 1924 (it. vert. *La letteratura artistica*, Firenze: La Nuova Italia, 1935)

SCHOLEM, G.
Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Zürich: Rhein-Verlag, 1960 (it. vert. *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino: Einaudi, 1980)
Kabbalah, Jerusalem: Keter Publ. House, 1974 (it. vert. *La Cabala*, Roma: Leid. Mediterranee, 1982)

SIMONELLI, M.
„Allegoria e simbolo dal Convivio alla Commedia sullo sfondo della cultura bolognese", in AA. VV., Dante *e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1967

SIMSON, O. VON
„Wirkungen des christlichen Platonismus auf die Entstehung der Gothik", in Koch, J. (leid.), *Humanismus, Mystik und Kunst in der Welt des Mittelalters*, Leiden: Brill, 1953
The Gothic Cathedral, New York: Pantheon, 1956 (2-as pataisytas leidimas 1962)

SINGER, C.
Studies in History and Method of Science, Oxford, 1917

SINGLETON, C.
Journey to Beatrice, Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1958 (it. vert. *Viaggio a Beatrice*, Bologna: Il Mulino)

SPAMER, A.
Texte aus der deutschen Mystik des XIV und XV Jahrhunderts, Jena, 1912

SPARGO, E.J.M.
The Category of Aesthetics in the Philosophy of St. Bonaventure, Louvain–Paderborn: Nauvelaerts-Schōningh, 1953

SVOBODA, K.
L'esthétique de St. Augustin et ses sources, Paris–Brno: Les Belles Lettres, 1927

TATARKIEWICZ, L.
Storia dell'estetica, t. II: L'*estetica medievale* , it. vert., red. G. Cavaglià, Torino: Einaudi, 1979

TAYLOR, F.H.
The Taste of Angels, A History of Collecting from Ramses to Napoleon, Boston: Little-Bowne & Co., 1954 (it. vert. *Artisti, principi e mercanti*, Torino: Einaudi, 1954)

TAYLOR, H.O.

The Medieval Mind. A History of the Development of Thought and Emotion in the Middle Ages, 2 t., 2-as leid., London, 1925

TEA, E.

„Witelo, prospettico del XIII secolo", in *L'arte,* 30, 1927

THORNDIKE, L.

A History of Magic and Experimental Science, 8 t., New York: Columbia Univ. Press, 1923

TODOROV, T.

Théorie du symbole, Paris: Seuil, 1977 (it. vert. *Teorie del simbolo,* Milano: Garzanti, 1984)

Symbolisme et interprétation, Paris: Seuil, 1978 (it. vert. *Simbolismo e interpretazione,* Napoli: Guida, 1986)

TSCHOLL, J.

Gott und das Schöne beim Hl. Augustinus, Heverlee–Leuven: Augustijns Historisch Instituut, 1967

VANNI ROVIGHI, S.

Introduzione a Tommaso d'Aquino, 2-as leidimas su papildyta bibliografija, Roma–Bari: Laterza, 1981

VASOLI, C. (red.)

Il pensiero medievale. Orientamenti bibliografici, Bari: Laterza, 1971

VOSSLER, K.

Die gottliche Komödie, Heidelberg, 1906 (it. vert. *La divina Commedia,* Bari: Laterza, 1983)

WAGNER, D.L.

The Seven Liberal Arts in the Middle Ages, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1983

WALLACH, L.

„Philological and Historical Evidence Disproving Theodulph of Orléans Alleged Authorship", in *Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolingian Age,* Ithaca–London: Cornell Univ. Press, 1977

YATES, F.

Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London: Routledge, 1964 (it. vert. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica,* 3-as leid., Bari: Laterza, 1981)

ZAGANELLI, G.
„La Terra Santa e i miti dell'Asia", in AA. VV., *Storici e viaggiatori italiani, l'Oriente,* Milano: Electa, 1985

ZAMBON, F.
„Introduzione", *Il Bestiario di Cambridge,* Milano: F.M. Ricci, 1974
(red.) *Il Fisiologo,* Milano: Adelphi, 1975

ZIMMERMANN, R.
Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft, Wien, 1858

ZUMTHOR, P.
Essai de poétique médiévale, Paris: Seuil, 1972 (it. vert. *Semiologia e poetica medievale,* Milano: Feltrinelli, 1973)
Langue, texte, énigme, Paris: Seuil, 1975
La masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs, Paris: Seuil, 1978
Parler du Moyen Âge, Paris: Minuit, 1980 (it. vert. *Leggere il medio evo,* Bologna: Il Mulino, 1981)

SL 014. Leidykla „Baltos lankos", Mėsinių g. 4, 2001 Vilnius
Spausdino AB „Vilspa", Viršuliškių sk. 80, 2056 Vilnius.
Užsakymas 619

Šioje reikšmingoje ir gyvai parašytoje garsaus italų rašytojo ir filosofo Umberto Eco knygoje nagrinėjamos pagrindinės viduramžių Lotyniškos civilizacijos teorijos ir problemos. Eco ėmėsi tirti teoriją ir meno kūrimo praktikos ryšius viduramžių kultūroje, lygino ir supriešino teologiją ir mokslą, poeziją ir misticizmą, sukūrė labai originalią sintezę tokių sričių, į kurias paprastai žvelgiama kaip į atskiras.

Viduramžiai – tai tokia civilizacija, kai viešai rodomas žiaurumo, gašlumo, piktadarystės spektaklis ir tuo pat metu pamaldžiai laikomasi ritualų, tvirtai tikima Dievu, Jo dovanomis bei bausmėmis, siekiama dorovės idealų, kuriems taip lengvai ir atvirai nusižengiama –

rašoma knygoje.

A L K – serija verstinių knygų, kurias leidžia įvairios leidyklos, remiant Atviros Lietuvos fondui. Serijos tikslas – supažindinti skaitytojus su dvidešimto amžiaus humanitarinių ir socialinių mokslų pagrindais.

ATVIROS LIETUVOS KNYGA

ISSN 1392-1673
ISBN 9986-813-65-4